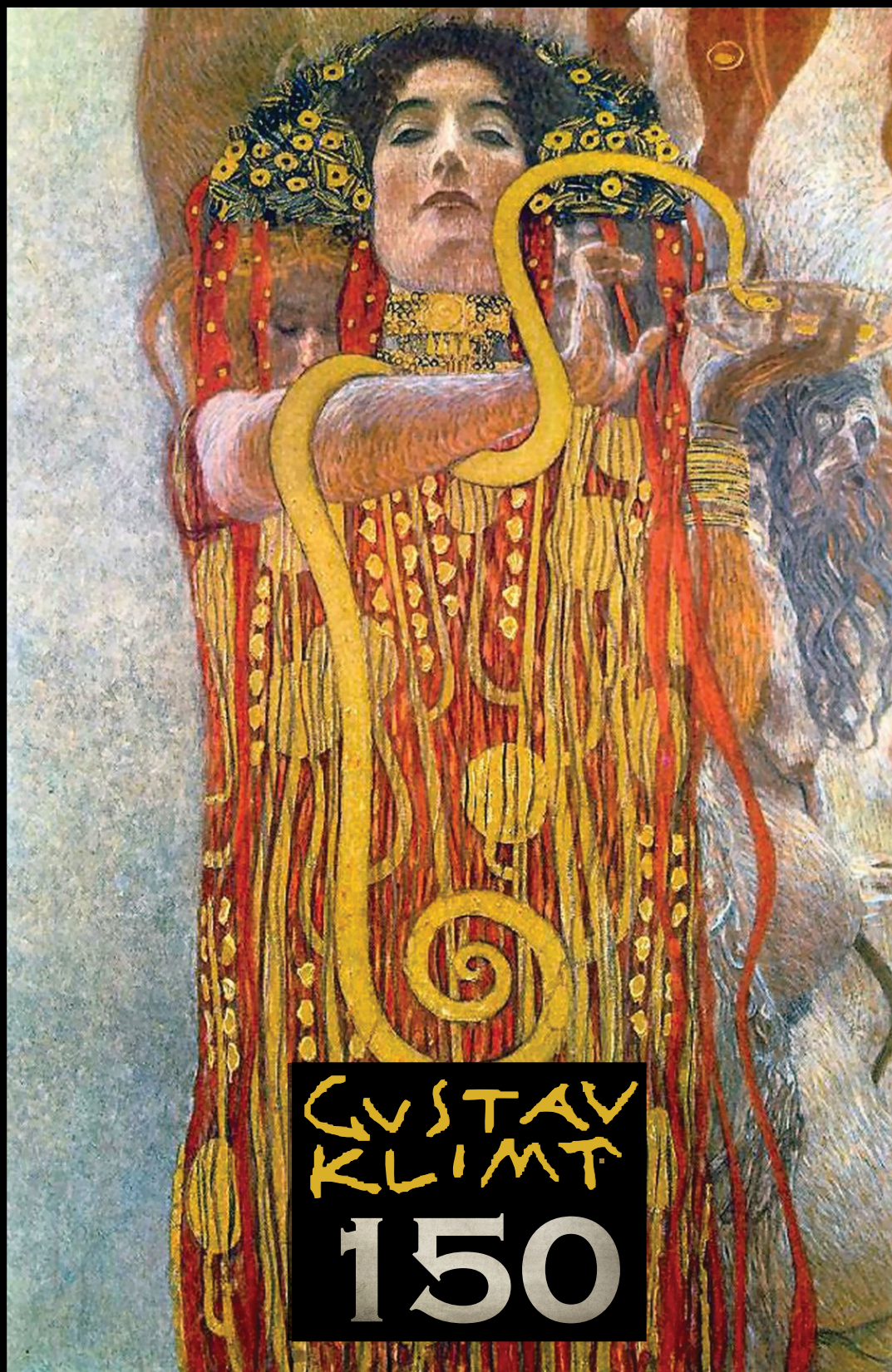


# QUADRIVIUM

REVISTA DE ARTE



EDICION ESPECIAL



# QUADRIVIUM

Edición Especial. Volumen 1. Número 1. Abril, 2012.

**Coordinadora:** ML. Mercedes González Kreysa.

**Diseño gráfico y diagramación:** Byron González Aguilar y Leonardo Santamaría Montero.

La revista **QUADRIVIUM** les invita a colaborar con ensayos, propuestas y otros a través de los siguientes medios:

Dirección: Escuela de Artes Plásticas. Universidad de Costa Rica. San Pedro de Montes de Oca. San José. Costa Rica. Teléfono: (506) 2511-4467. Código postal: 11501-2060.

**Correo electrónico:** revistaquadrivium@gmail.com

**Sitio Web:** <http://revistaquadrivium.wordpress.com/>

El equipo de **QUADRIVIUM** desea agradecer especialmente a **María Mestre Martí**, por su aporte en la presente publicación, así como a **María Jesús Godoy Domínguez**, por permitir incluir un artículo de su autoría publicado anteriormente en

**Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales.**

*Imagen de portada: Gustav Klimt. Hygeia (detalle de Medicina), 1900-07. Obra actualmente destruida.*

*Imagen de la página 3: Gustav Klimt. Alegoría de la escultura (detalle). Lápiz y acuarela. 1889.*

*Imagen de la página 4: Gustav Klimt. Judith II (Salomé) (detalle). Óleo sobre lienzo, 1909.w*



# CONTENIDOS



PRESENTACIÓN.....4

EL DORADO EN LA OBRA DE GUSTAV KLIMT: REMINISCENCIAS  
MEDIEVALES DE UN COLOR.  
María Jesús Godoy Domínguez.....5

A 150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE GUSTAV KLIMT: LAS HUELLAS  
DE LA WIENER SEZESSION EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA.  
María Mestre Martí.....30

DOS GUSTAV Y UNA ÉPOCA: GUSTAV KLIMT Y GUSTAV MAHLER  
DE CARA A LA CRISIS DE LA MODERNIDAD.  
Ana Mercedes González Kreysa.....53

LA MEDICINA: KLIMT Y LA LUCHA CONTRA LO INEVITABLE.  
Mauricio Oviedo Salazar.....72

REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN EL ARTE DE FIN DE SIGLO.  
Byron González Aguilar.....85

# PRESENTACION



La Cátedra de Historia del Arte de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica, se enorgullece de presentar la primera edición digital de la revista *Quadrivium*, proyecto que a principios de la década del 2000 circuló en forma impresa. Si bien es cierto que ya han pasado casi nueve años desde su última publicación, aún persiste la necesidad de espacios para la discusión de la Historia del Arte y de sus disciplinas auxiliares. Esta necesidad se hace mayor en un medio tan limitado como el costarricense, donde las discusiones en torno a la producción artística, sus implicaciones y el contexto desde el cual se crean rara vez son prioridades desde el punto de vista oficial, a pesar del papel tan importante que las imágenes han adquirido en la actualidad debido a las nuevas tecnologías.

Precisamente, gracias a esas tecnologías de información la revista *Quadrivium* ha regresado, con la ventaja de que al seguir un formato digital se facilita el intercambio de ideas así como su distribución. Por otro lado, se debe destacar que este esfuerzo responde a la insistencia del mismo estudiantado, el cual por años atinadamente ha señalado la carencia de espacios de la que se ha hecho referencia anteriormente. De allí que el presente proyecto busque el trabajo conjunto no sólo entre estudiantes y profesores de la cátedra; sino que también incluya la participación de profesionales con renombre internacional. En ese afán de retroalimentación, paralelamente a la revista en sí se ha habilitado un blog con el fin de que se pueda realizar el intercambio de opiniones, sugerencias, propuestas y, por supuesto, críticas.

El regreso de *Quadrivium* coincide con la conmemoración de los ciento cincuenta años del nacimiento de Gustav Klimt (1862-1918), por lo que se le ha dedicado la presente edición especial a manera de homenaje. Por lo tanto, se abarcarán tanto las influencias que tuvo Klimt, específicamente del arte medieval, así como el contexto específico dentro del cual el artista austriaco elaboró sus obras, incluyendo el campo arquitectónico, científico, y la situación de la mujer, para lograr así una mejor comprensión de su trabajo.

Finalmente, el equipo de *Quadrivium* espera que éste sea el primer paso de un proceso fructífero y de un intercambio enriquecedor.

Byron González Aguilar.



## EL DORADO EN LA OBRA DE GUSTAV KLIMT: REMINISCENCIAS MEDIEVALES DE UN COLOR.

María Jesús Godoy Domínguez.\*

\*Profesora ayudante, doctora del Departamento de Estética e Historia de la Filosofía de la Universidad de Sevilla. Sus trabajos de investigación conjugan estética y arte contemporáneo, estética y arte de género. Entre ellos destacan: *La mujer en el arte. Una contralectura de la modernidad* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2007) e *Imagen artística, imagen de consumo. Claves estéticas para un estudio del discurso mediático* (Editorial Serbal, Barcelona, 2009), trabajo del cual es coautora con el prof. Emilio Rosales. El presente artículo fue reproducido con autorización de la autora, además fue publicado originalmente en: **Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales**, ISSN 1695-6206, N°. 1, 2002, págs. 313-332. El documento original se puede descargar desde el siguiente enlace:

[http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n1/EL\\_DORADO\\_EN\\_LA\\_OBRA\\_DE\\_GUSTAV\\_KLIMT\\_REMINISCENCIAS\\_MEDIEVALES\\_DE\\_UN\\_COLOR.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n1/EL_DORADO_EN_LA_OBRA_DE_GUSTAV_KLIMT_REMINISCENCIAS_MEDIEVALES_DE_UN_COLOR.pdf)

### I

Gustav Klimt nace en 1862 en el seno de una familia oriunda de Bohemia, instalada a las afueras de Viena. De oficio grabador, su padre quiso que Gustav y sus hermanos Ernst y Georg se educaran desde temprano como artistas-artesanos en la Escuela de Artes y Oficios. Creada en 1867 como sección pedagógica del Museo Imperial Austriaco de Artes e Industria, la *Kunstgewerbeschule* deviene con el tiempo en la primera institución museística europea de artes aplicadas y en el primer centro moderno vienés gestado en aras del espíritu educativo historicista de la burguesía recién instalada en el poder. Klimt aprovecha sus años de estudio para adquirir la destreza técnica que caracterizará su desarrollo artístico posterior e impregnarse de la amplia formación que exigía la etapa final del programa arquitectónico elaborado por la cultura de la *Ringstrasse*. Su contribución a la misma, materializada en las decoraciones para el Burgtheater y el Museo de Historia del Arte, lo consagra como una de las grandes figuras artísticas al servicio del nuevo grupo dominante. Pese a su empeño por inmortalizar los valores racionalistas burgueses, éstos comienzan a mostrar síntomas evidentes de desvanecimiento cuando las amplias bases sociales excluidas de la política se organizan en partidos para reclamar el derecho

al voto. Ese espíritu contestatario se extiende rápidamente a las distintas esferas, entre ellas, la artística pues los gobernantes liberales, que nunca conocieron un apoyo social realmente sólido, se habían valido del arte para afirmar su hegemonía política. Los intelectuales y artistas vieneses despiertan así del sueño racionalista y protagonizan una rebelión conjunta para generar de arriba abajo el orden burgués.

No obstante su militancia inicial en la tradición historicista, Klimt se suma pronto al movimiento de la *Secession*, fraguado en 1897, y acaba liderando a este grupo de hombres embarcados en la búsqueda de un arte más acorde con los tiempos. Desde ese momento, su factura artística experimenta un giro radical que se traduce, entre otras cosas, en el empleo creciente del dorado. Es cierto que este color había estado presente en algunas de sus composiciones anteriores. En el caso de la orla que enmarca a la *Atenea* del Museo de Historia del Arte (1891), la lira que asoma tras el retrato del pianista *Joseph Pembauer* (1890) o aquella otra cuyas cuerdas rasguea la joven de *Música I* (1895), la inscripción que reza el nombre del actor *Josef Lewinsky como Carlos en la obra Clavijo* (1895) y, en general, el conjunto de apliques y realces varios de sus primeros estudios compositivos. Pero este tímido uso es sólo testimonial o, dicho en otros términos, responde a criterios estrictamente decorativos que, a lo sumo, dejan traslucir el oficio familiar aprendido en la Escuela de Artes y Oficios. Tras su ruptura con los imperativos académicos en aras de una mayor apertura a la influencia del simbolismo francés y del prerrafaelismo inglés, el oro se dota de un significado mucho más profundo. Dobai corrobora esta tesis al sostener que desde el alto Renacimiento prácticamente nadie lo había empleado tan profundamente como símbolo de su opción estética, ni siquiera sus predecesores Blake o Runge (Dobai, 1981). Para descifrar la clave subyacente a color tan singular, parece obligado retroceder en el tiempo hasta del Medioevo, donde adquirió una relevancia análoga a la asumida en la obra del pintor decimonónico.

## II

El dorado está indisolublemente unido en el arte medieval a la estética de la luz, que no alcanza un protagonismo real hasta el siglo XIII tras ganarle el pulso a la estética de la proporción. Sus diferencias conceptuales las resume Bruyne cuando dice que *“si a los ojos del esteta de la proporción Dios es unidad, el esteta del color y del esplendor no puede representarse la divinidad más que como luz”* (Bruyne, 1987: p. 83). Pero las distancias se acortan si se tiene en cuenta que ambas estéticas reflejan el proceso de espiritualización creciente que afecta a las prácticas de vida y a la evolución del pensamiento a partir del año 313, fecha en que el edicto de Constantino el Grande proclama el Cristianismo como religión oficial del Imperio. Desde entonces, el individuo resta interés a las cuestiones temporales características de la Antigüedad y centra su atención en el *más allá*. Toda actividad, incluido el arte, remite insoslayablemente a Dios. La *teologización* de los distintos ámbitos existenciales entronca, no obstante, con el intelectualismo heredado de los clásicos. Sin ir más lejos, Venturi habla de *“teología logística”* (Venturi, 1982: 70) para aludir a esa racionalización de los asuntos ultraterrenos. Aunque la *Biblia* es su referente principal, la estética medieval incorpora de este modo las aportaciones griegas y romanas que no desvirtúan la esencia de los dogmas cristianos<sup>1</sup>. Entre ellas figura la belleza en su sentido antiguo, belleza que la Edad Media reviste del sentimiento de unión con lo divino para identificarla con el bien y la verdad, atributos por definición del Creador<sup>2</sup>. Este aspecto conduce a otro igualmente importante pues, convencido de que lo visible es relevante en tanto evocación de lo invisible, el sujeto medieval abraza la belleza sensible

---

<sup>1</sup> Sirva de ejemplo el *Libro de la Sabiduría*, que acoge el concepto clásico de proporción al relatar la creación del mundo en *“medida, número y peso”* (11, 20). Tras estas palabras se adivina la huella de las matemáticas de la arquitectura de Vitruvio, de la escultura de Policleto y la música de Pitágoras.

<sup>2</sup> El Génesis cuenta que al final del sexto día Dios admira lo creado por ser bueno: *“Y vio Dios cuanto había hecho y he aquí que era bueno en gran medida”* (1,31). El empleo del término *“kalós”* por los traductores griegos de la Versión del Setenta hacen confluir en un mismo adjetivo la bondad y la belleza, en adelante virtudes divinas.

solamente como símbolo. Descubre que ésta es pasajera y relativa frente a la espiritual, por el contrario, eterna y absoluta. San Agustín acuña el concepto de *alegoría* para distinguir precisamente el significado literal del arte de su correspondiente en el ámbito espiritual, planteamiento que retoma Escoto Erígena cuatro siglos más tarde al hilo de las *teofanías*, que son símbolos cuya belleza material remite a la belleza superior que la sustenta<sup>3</sup>.

Si algún rasgo define la belleza medieval en su primera etapa es la *consonantia*, aunque sus mismos defensores reconocen su limitación a la hora de ofrecer una explicación satisfactoria al placer que entrañan factores como la luz. Ésta deviene fundamento estético de la mano de Plotino quien, al intentar conjugar idealismo y espiritualismo en su pensamiento neoplatónico, la identifica con la Verdad del Evangelio<sup>4</sup>. Se opone a que la belleza consista en la relación entre las partes de un todo porque el carácter cuantitativo es proyección de una belleza más perfecta, de índole cualitativa. Las consecuencias de este discurso son mayores si se atiende a su doctrina de la emanación. Plotino supera el concepto griego de imitación al creer que el arte trasciende lo visible y se remonta hasta la Idea misma de la que brota la Naturaleza. La belleza artística es fruto de la invención creativa ya que, gracias a su capacidad de contemplación, el artista conecta con la belleza divina, fuente de toda luz. El valor de la imaginación radica en su facultad para aprehender la Idea que trasciende la forma mediante la irradiación de la luz que procede del Absoluto. El arte se entiende como actividad mística donde la belleza y la perfección formales se subordinan al grado de

<sup>3</sup> La consideración de la belleza como símbolo nace del desprecio generalizado de *La Biblia* hacia todo lo sensible. Esta actitud arranca de la prohibición establecida por Moisés de representar a Dios y toda criatura tras el episodio del becerro de oro y se traduce en la convicción de que la belleza exterior, que es mera vanidad, aleja de Dios.

<sup>4</sup> El Evangelio de Juan es el que más insistentemente identifica la luz con la Verdad divina. Son numerosos los pasajes que presentan a Cristo como luz que viene al mundo (8,12) o luchando contra las tinieblas (1,5). Los escritos de Juan acusan la influencia de un gnosticismo que se había difundido en ciertos círculos del Judaísmo en los primeros tiempos de la Iglesia. La importancia otorgada al conocimiento intuitivo de Dios redunda en su relato el empleo insistente de antinomias: luz/tinieblas, verdad/mentira, ángel de la luz/ángel de las tinieblas.



acercamiento al foco de luz principal. La materia es una masa oscura mientras que el espíritu que en ella se insufla para crear belleza es luz. El arte debe prescindir de la profundidad y las sombras, propias de la materia, y optar por la luminosidad, afín al espíritu. Es fácil advertir la influencia de estos principios en la pintura medieval, sobre todo, la bizantina, presidida por el carácter frontal de las figuras y la ausencia de perspectiva en un fondo de iluminación uniforme como el dorado.

La superación progresiva de la antigua mimesis es el origen remoto del principio moderno de creación que, unido a la imaginación, vertebra la obra de Klimt. Significa además que el artista concibe a Dios a su modo, es decir, a partir de una experiencia mística propia e intransferible. La obligación autoimpuesta de llegar a lo inefable libera sus visiones internas que, en vez de ser productos imaginativos arbitrarios, responden a una fe íntimamente arraigada. Para Venturi, el Medioevo da un paso gigantesco cuando, *“proscrito el interés por los valores racionales, le fue asignado al arte un contenido moral”* (Venturi, 1991: 58). Al tiempo que reniega de la imitación, el artista otorga expresión a sus propias imágenes ultraterrenas. Reconoce su pequeñez ante la inconmesurabilidad divina, lo que no le impide disponer del don de la creación. Con todo, el poder eclesiástico vigila muy de cerca la facultad creativa para evitar cualquier posible deserción del dogma. Impone una iconografía fija y unos cánones invariables como los únicos referentes dignos de trasladarse a la obra del arte<sup>5</sup>. Obliga a representar la belleza extratemporal de las cosas, nunca la accidental, con el fin de imitar la acción imaginativa. En términos comparativos, el papel del artista medieval es insignificante respecto al de la Antigüedad, de ahí que su labor permanezca callada en el anonimato. Pero la importancia concedida al ámbito personal adelanta, aun de modo rudimentario, el valor de la imaginación en el concepto

<sup>5</sup> Hacia el año 600 Gregorio Magno afirma que, al igual que la escritura tiene por destino la gente letrada, el arte tiene a la iletrada. Sobre esta cuestión vuelve el Concilio de Arrás en 1025 al insistir en que el arte debe ser *laicorum literatura*. Antes que cualquier otro cometido, el objetivo del arte es enseñar y educar en las verdades religiosas. El arte está tan sujeto a la religión que sus problemas son abordados por los comentarios de los filósofos y las sumas de los teólogos, demostrando con ello que la estética dista aún mucho de ser una disciplina con vida propia.

moderno de la independencia artística. Conforme a su evocación divina, el arte se somete a una acción sugestivo-pedagógica de índole religiosa. Sólo de soslayo se contempla la posibilidad de un embellecimiento artístico, de una cierta finalidad estética. Pero el empleo medieval del dorado puede interpretarse como el primer indicio de esa búsqueda a ciegas y aún inconsciente de la autonomía del arte que, en ese estadio todavía incipiente, consiste en su distanciamiento creciente de los patrones naturalistas.

Para San Basilio, la belleza de la obra de arte remite indefectiblemente a la creada por Dios en el universo, que revela su excepcional talento artístico. El valor del arte no reside en sí mismo sino en su autor, subrayando así el factor subjetivo. La convicción profundamente religiosa del santo le hace dirigir su atención al mundo interior del individuo en menoscabo del exterior del objeto. Desde ese enfoque, el criterio heredado de los clásicos para juzgar la belleza cambia radicalmente: la ley de Dios reemplaza a las leyes de la Naturaleza. La perfección formal deja de ser objetivo artístico y, a cambio, el arte se vuelve divulgación de una Verdad que sugestiona el alma mediante la contemplación. Contribuye a representar el sentimiento de “*lo numinoso*”, esa categoría que propone Otto para expresar el excedente irracional de significación que mora en toda religión y que provoca fascinación, asombro y estremecimiento en el fiel (Otto, 1985). El dorado asume entonces pleno sentido: significa el abandono de la Naturaleza y la producción de un nuevo modelo artístico que exalta la grandeza de las *alturas* y la preeminencia del componente subjetivo sobre el objetivo. San Agustín profundiza en esta subjetivación cuando alude a la imaginación como facultad creativa de imágenes bellas. Dice que las obras artísticas son producto de la interioridad de su autor ya que nacen de una visión espiritual, nunca corporal. Esto significa que la inspiración trasciende la realidad mediante el conocimiento de lo divino. Su discurso se enmarca en la atmósfera de exaltación religiosa que potencia la introspección y el cultivo del espíritu, al que se rinde tributo por permitir el acercamiento a Dios. En palabras de Eco, el tránsito del gozo estético al místico es tan inmediato que la recepción de la obra de arte se reduce a la captación de

las relaciones sobrenaturales que establece con la Trascendencia (Eco, 1999: 13-28).

Con la llegada de Carlomagno, se dan cita en Aquisgrán un grupo de eruditos que, liderados por el emperador y su ministro de ciencias Alcuino, incluyen entre sus aspiraciones ciertas reflexiones sobre la belleza. Su mayor aportación es el inicio de distanciamiento del arte respecto a sus ataduras religiosas. De hecho, Alcuino cree que el talento y las formas artísticas van más allá de lo puramente sagrado. Sostiene incluso que las escenas susceptibles de condena bajo la óptica teológica pueden complacer desde la perspectiva estética porque el arte constituye un ámbito distinto al de la esfera religiosa. Sin saberlo, estos hombres ponen los primeros cimientos sobre los que se levantará el gran edificio moderno de la autonomía del arte donde se inscribe Klimt. Esta independencia tiene, no obstante, una limitación constatable. Alcuino resalta la importancia de líneas y colores para despertar la admiración del receptor. Pero su discurso se enclava aún en la Edad Media impidiéndole ver la relevancia de los valores artísticos sensibles, cuya función se reduce a otorgar bella apariencia frente a los inteligibles que, ligados a la Verdad evangélica, portan la auténtica dignidad de la obra de arte. El significante brota de la imaginación del artista pero el significado depende del criterio de autoridad, que acaba limitando su libertad de acción. El arte carolingio ratifica de este modo la fórmula que con carácter oficial dicta el Concilio de Nicea en el año 787 para toda la Iglesia: *“el tema de las imágenes debe ser determinado por los Padres y no por el pintor, que no dispone más que de su arte, es decir, de su técnica”* (Bruyne, 1958, tomo I: 299). El valor del arte no reside aún en la libre imaginación del autor sino en la sabiduría divina que actúa por su intercesión.

Mientras Oriente vive ajeno al paso del tiempo con la estética bizantina, Occidente evoluciona y produce los dos estilos medievales por antonomasia, el románico y el gótico. Lejos ya de apostar por la belleza naturalista clásica, la estética románica alaba la belleza sobrenatural cristiana, de ahí la austeridad constructiva de unos edificios donde los interiores son oscuros con el objeto de



invitar al recogimiento espiritual. Para realzar la dignidad de las imágenes, recurre al fondo dorado bizantino –si bien también a otras tonalidades-, especialmente en el caso del Pantocrátor, donde flotan inmóviles y desproporcionadas en un único plano frontal. Inspirada también en la visión espiritual del mundo, la estética gótica estiliza sus construcciones para dotarlas de mayor iluminación, símbolo de la belleza divina. Pese a que despunta cierto naturalismo pictórico y escultórico, las figuras continúan sujetas a la finalidad teológica. El dorado permanece, pues, como constante compositiva. Momento de transición entre ambos estilos, en el siglo XII acaece una ardiente polémica en torno al lujo artístico. Entran en confrontación la belleza pura, despojada de ornamento, y la suntuosa, que tiene su fundamento en la riqueza. La estética rigorista está representada por los cistercienses, que prescinden de la superfluidad decorativa al estimar que el brillo excita la sensibilidad y aparta el espíritu de la contemplación divina. El dorado queda postergado en aquellas órdenes monacales inspiradas en esta sobriedad espiritual. San Bernardo exige controlar el deseo que, activado sensorialmente mediante formas inútiles y superfluas, aleja del Altísimo. Para sus adversarios, la opulencia ornamental de colores brillantes como el oro es simple caricia de la sensibilidad que no responde a un afán de vanagloria humana, sino de tributo divino. Ésta es la propuesta de Suger de Saint Denis y los cluniacenses. Gracias al placer sensible que entraña su brillo, el dorado asume el protagonismo como ornamento que, por propia definición, habla de Dios y anticipa, según Bruyne, las delicias supremas (Bruyne, 1958, tomo II: 149 y ss).

A diferencia de centurias precedentes, el siglo XIII apuesta claramente por la estética de la luz. No es que desaparezca la idea de proporción pero, mientras que el énfasis recaía anteriormente en la armonía de la relación numérica, ahora el esplendor toma el relevo. Con tratados como los de Alhacén sobre óptica y perspectiva, la ciencia medieval demuestra que la luz es la fuente de toda belleza porque constituye la esencia íntima de los objetos. El oro ocupa un lugar de privilegio al participar de esa condición lumínica que acerca a Dios, luz primigenia que se irradia a todo el orbe creado. San Buenaventura concreta todavía más:

cuanto más se aproxima un cuerpo a Dios, que es luz en estado puro, más fulgurante resulta. Como además es fuente de perfección, cuanto más brille ese cuerpo, mayor belleza detendrá. Lo concerniente a la religión y al espíritu debe ser luminoso en tanto símbolo de la presencia resplandeciente de Dios. El dorado adquiere visos renovados: portador de una luz singular, es emblema del Absoluto y, por extensión, de belleza y perfección. Por otro lado, San Buenaventura piensa que el valor de la obra de arte no depende tanto de imitar la Naturaleza cuanto de expresar materialmente la idea inmaterial que abriga la imaginación del artista. Toda creación puede elaborarse conforme a la realidad o, por el contrario, ser fiel sólo a sí misma. Pese al avance de esta postura, dice que el verdadero objetivo del arte no es proporcionar satisfacción estética porque, por encima de él, figura la evocación divina. El artista crea su propia obra no para complacer, sino para facilitar el acceso a Dios. Se vuelve a incurrir así en la misma limitación: el arte continúa subyugado a la religión.

El Quattrocento florentino pone punto y final a tradición secular del dorado. Dante en poesía y El Giotto en pintura significan el ocaso del Medioevo y el alumbramiento del Renacimiento. Dante hereda la idea de un arte que observa la verdad espiritual, pero cree que esa observancia debe producirse desde un punto de vista metafórico. Reconoce expresamente la belleza del arte que descansa en la unión entre significante y significado y que deja adivinar el talento para las *bellas menzognas*. Con este argumento a favor de la verdad artística, la firma del autor es el certificado de garantía y el reflejo de una dignidad ignorada desde la Antigüedad. Suscribe además la vieja polémica iniciada por los cistercienses en oposición a la ornamentación artística - donde se incluye el dorado en el caso pictórico-, cuya falta de rigor encorseta la imaginación del creador impidiéndole reflejar su elevación espiritual. Desde el ámbito poético, Dante es el primer oponente al oro en la búsqueda cada vez más consciente de una autonomía para el arte. En cuanto al Giotto, Boccaccio ensalza la perfección naturalista de su pintura, que responde a la noción clásica de belleza mimética dirigida al intelecto y no a esa otra, solícita de la mirada del iletrado mediante el artificio dorado y la

pedrería. La nueva estética acaba por desligarse de la abstracción metafísica medieval en aras de una mayor concreción realista. Villani apostilla que el mayor logro del Giotto consiste en su ingenio para traducir fielmente de la Naturaleza el objeto que, gracias a la imaginación que interviene en el proceso, parece dotado de vida propia. Cennini refrenda este cambio de rumbo. El valor artístico del Giotto reposa en su nueva concepción del dibujo, esa plasmación inicial de la idea alumbrada en la imaginación. Producto primero de la inspiración, el dibujo guía la materialización plástica de la idea a través del claroscuro. Esta creencia prueba la relevancia de esta disciplina que con carácter de ciencia aparece a fines de la centuria y que reduce el predominio del color, en especial, del oro. Pese a todo, Cennini es el último baluarte de la legitimidad del dorado desde la fascinación que siente por los colores, sobre todo, los brillantes. Renuncia incluso al efecto de relieve por devoción al oro, que tiene por cometido “*embellecer en gran medida tu trabajo*” (Cennini, 1988: 162). La manera naturalista de interpretar la realidad es el mejor emblema de una Florencia quattrocentista que mira ya hacia el Renacimiento.

Pero es Alberti quien asesta el golpe de gracia al dorado. Admirador de la perspectiva de Brunelleschi, sugiere su extrapolación del ámbito arquitectónico y su transformación posterior en norma general de la visión artística. La aplicación concreta a la pintura se traduce en el claroscuro. Al convertir el dibujo en el máximo componente intelectual, Alberti destierra expresamente el color, que para Cennini engalanaba las creaciones pictóricas. Y en el caso concreto del oro, no se anda con contemplaciones: “*Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado porque creen que da una cierta majestad. No los alabo en absoluto*” (Alberti, 1999: 111). A pesar de que su uso reporta mayores elogios al pintor, cree que altera la luminosidad de los objetos representados porque las formas, que deben ser claras, parecen oscuras mientras que las sombrías refulgen en exceso. El principal argumento esgrimido en contra es el claroscuro porque el oro no puede adaptarse a él con sus reflejos, que desnaturalizan arbitrariamente la realidad. No obstante, prefiere frente al oro en sí mismo el color que lo imita pues nace de la factura



creativa del artista, en cuyas manos “*se hace más precioso*” (Alberti, 1999: 89). La independencia del arte está cada vez más próxima y, con ella, la desaparición del dorado. Todo intento por evitarlo -incluido el de Cennini- resulta inútil. El oro se vuelve definitivamente absurdo con el ocaso de la exaltación ultraterrena de la imaginación medieval. Cuando la pintura acepta los límites del mundo terrenal en virtud de la perspectiva y el claroscuro, el azul del cielo acaba por reemplazar el fondo dorado como expresión de una estética más racional.

### III

El tratado *Della pittura* de Alberti firma el acta de defunción del oro en 1436. Pero más de cuatro siglos después preside la obra de Klimt. Este retorno a las formas artísticas medievales no es fruto de la casualidad; muy al contrario, esconde la intención por parte del vienés de acentuar la autonomía del arte conquistada en la modernidad y el desvelar la crisis del racionalismo en la segunda mitad del siglo XIX. A partir de 1789, los valores ilustrados se extienden por la geografía europea tratando de llevar a la praxis las directrices del programa revolucionario. Es un tiempo de utopías con un único depositario: el hombre y su capacidad inagotable para generar progreso y redundar en una mejora en la calidad de vida. Pronto se constata que la razón no es la panacea a los males de la humanidad porque la implantación del orden soñado por los ilustrados no está exenta de contradicciones. La más significativa es que la efectividad racionalista obliga a recurrir a medidas tan irracionales como la violencia. Jauss advierte esta paradoja cuando dice que la confianza en el progreso ininterrumpido y el triunfo inminente de la razón se vuelve “*conciencia de la incipiente alienación social, lo que acabaría revelándose como el problema fundamental de nuestra modernidad*” (Jauss, 1995: 69). En una tentativa desesperada por abrirse camino, el sujeto moderno acude al arte porque cree adivinar en él la posibilidad de recrear esa realidad fraudulenta mediante la imaginación creativa. Atrás quedan la religión de antaño y un saber científico que sólo reporta un enorme vacío a la hora de ofrecer respuestas a los interrogantes de la existencia. La pintura de Klimt se inscribe en

este momento de amargo desencanto en que el arte pretende recuperar la ilusión perdida. Su recurso al artificio artístico no debe entenderse, empero, como evasión del mundo real porque su propósito último es devolver una matriz de sentido a la vida.

La actitud esteticista hunde sus raíces en la realidad como prueba de la integración del arte en el proceso general de modernización y aceleración del ritmo histórico que se vive en la época. El discurso poético de Baudelaire es especialmente ilustrativo al entender la belleza como mezcla alquímica singular que se compone de *“un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar”* pero, sobre todo, de un *“elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión”* (Baudelaire, 1996: 347 y ss). Seducido por la fugacidad del presente, Baudelaire postula que el artista debe plasmar el *“sello que el tiempo imprime en nuestras sensaciones”* (Baudelaire, 1996: 361 y ss). Por eso, él canta en sus versos las grandezas de la ciudad como entorno más inmediato, como escenario del pensamiento y el sentimiento de su presente. Esta creencia deja una huella indeleble en el arte decimonónico posterior y, cómo no, en la vocación renovadora de Klimt y sus colegas, que se oponen al arte oficial representado por una Academia empeñada en la recreación del pasado ideal que ellos creen desfasado. Comprometidos en tal empeño, levantan la Casa de la *Secession*, a cuya entrada el arquitecto Olbrich inmortaliza el lema secesionista: *“A cada época su arte, a cada arte su libertad”*. Con esa rotundidad, los herederos de la cultura burguesa se apropian de la belleza caduca y relativa baudelaireana para negar las verdades inmutables, características hasta el siglo XIX. Frente a la belleza eterna y absoluta medieval de cariz espiritual, sienten que el arte renace en su presente al igual que lo hizo en el pasado y continuará haciéndolo en el futuro. Adoptan la fórmula *“Ver Sacrum”* (*Primavera sagrada*) como título de la revista con la que darse a conocer en sociedad: el arte debe florecer en cada momento histórico como brotan las flores cada primavera. Símbolo de su fidelidad al carácter efímero y accidental de la belleza, el interior del edificio dispone de

puertas corredizas para introducir cuantas modificaciones sean necesarias en las exposiciones itinerantes que definen el arte contemporáneo. Esta conquista técnica supone el reconocimiento explícito de un arte-y, por ende, una vida-sometido al dictado de transformaciones continuas.

Pero la Casa de la *Secession* es aún más importante, si cabe, por los revestimientos dorados de su fachada, color que se extiende desde las letras que componen verbalmente el lema secesionista hasta la cúpula de laurel que corona la construcción y que, desde las Olimpiadas de la Helade, connotaba gloria e inmortalidad (Revilla, 1990: 222). Salvando las distancias, puede establecerse cierto paralelismo entre el interior de este edificio de planta cuadrada sobre el que se alza la gran cúpula semiesférica y la imagen mística del mundo de los templos bizantinos, donde refulge la luz en todas direcciones como divisa de la belleza divina. Es de suponer que el visitante medieval se sentía transportado hasta el sentido recóndito de una simbología que pretendía acercarlo a Dios. La estética bizantina lo conduciría así hasta el plano metafísico fomentando lo que Tatarkiewicz denomina "*materialismo místico*" (Tatarkiewicz, 1989: 39), que consiste en la elevación del espíritu gracias al esplendor de la materia. El efecto perseguido en la Casa de la Secesión es bastante similar: conmover los sentidos por acción del brillo sensible del dorado en una estética revestida de cierto misticismo que hace presagiar al receptor moderno la felicidad escondida en la belleza artística. El deleite a un mismo tiempo sensorial y espiritual permite aplicar al arte moderno la fórmula de "artística estética" (Bruyne, 1958, tomo III: 79) sugerida por Bruyne para el medieval. El generoso empleo del oro en la Casa de la *Secession* como ocurre, por ejemplo, en la fachada principal de la Catedral de la Dormición de Moscú (siglo XV) es símbolo asimismo del distanciamiento de los modelos de la Naturaleza y del fomento de la imaginación que dejaba intuir la estética medieval. Su fundamento se halla nuevamente en Baudelaire, cuya elección de la urbe moderna en tanto escenario creativo denota el abandono del concepto romántico de belleza natural en aras de una belleza de tipo artificial que tiene como fuente ulterior la "*reina de las facultades*" (Baudelaire, 1996: 235-238).



La Naturaleza solamente puede presentar fragmentos deslavazados de realidad a los que la imaginación integra en una totalidad dotadora de sentido. Por ese motivo, el sujeto moderno encuentra en el ámbito imaginativo el recurso idóneo para encajar como piezas de un mismo puzzle las experiencias inconexas y multiformes de la vida diaria. Esa facultad se conoce con el nombre de *correspondencias* en la obra baudelairiana y desvela el deseo del artista por trazar un puente entre arte y vida (Baudelaire, 1998: 95). Este sentido es el que suscribe el dorado de la Casa de la *Secession*: apostar por esa belleza artificial que nace del componente subjetivo imaginativo, fuente de verdad, frente al engaño objetivo que sustenta el racionalismo decimonónico.

Desde su incorporación a la *Secession*, Klimt adopta esta acepción del dorado. Así lo manifiesta en el cartel anunciador de la primera exposición secesionista. Es posible realizar una lectura del mito de Teseo y el Minotauro (1898) en clave baudelariana, de modo que el pintor vienes habría plasmado un contrapunto metafórico: la belleza temporal del arte moderno, representada por el héroe griego, que trata de hacer frente al arte historicista encarnado en la bestia negra, que permanece anclado en la belleza eterna acorde con los valores racionalistas imperantes (Schorske, 1995:7- 18)<sup>6</sup>. Hasta entonces símbolo del Imperio austro-húngaro, Klimt elige a la diosa Palas Atenea como protectora de los nuevos valores artísticos, de ahí que su casco y su escudo se tiñan del mismo color empleado por los secesionistas en su edificio de exposiciones. Este significado impregna la última puesta en escena de la misma deidad, que vuelve a brillar con fulgor propio gracias al dorado de su armadura. *Palas Atenea* (1898) porta en su mano una imagen desnuda de mujer, la *Nuda Veritas*, que antepone un espejo al espectador invitándole a reconocer la verdad introspectiva del arte ante el desgaste racionalista. El artista radicaliza además la sensualidad femenina de esa “Verdad al Desnudo” acentuando el rojo flameante de su cabello y vello

---

<sup>6</sup> Esta interpretación no tiene por qué colisionar con la de Schorske, para quien el cartel es reflejo de la ruptura generacional que tiene lugar en el seno de la burguesía vienesa de finales del XIX.

público para expresar su emancipación de las obsoletas fórmulas academicistas. Por si quedaba alguna duda respecto a su propósito, Klimt eleva su *Nuda Veritas* (1899) a protagonista de otra de sus creaciones. Es plenamente consciente de los riesgos que entraña una imagen tan desafiante como ésta. De hecho, incorpora una leyenda de Schiller, impresa sobre fondo dorado, con esta inscripción: “*No puedes satisfacer a todos con tu forma de actuar y tus obras de arte. Agrada a los menos. Es malo satisfacer a muchos*”. Apropiándose de las palabras del poeta, confirma su concepto elitista del arte: la estetización de la vida es patrimonio de unos cuantos afortunados. Es claro también su vínculo con Wilde, para quien el artista debe vivir lo más distante posible de esa masa uniforme, anónima y vulgar que caracteriza a la sociedad moderna. Opina que “*son los elegidos para quienes las cosas bellas sólo significan Belleza*” (Wilde, 1992: 81). Al igual que Wilde, Klimt se siente miembro privilegiado de una minoría social, defensora a ultranza de una nueva belleza artística cargada de simbolismo que huye de la concreción realista. Esto explica su opción por el dorado, que le permite marchar a contracorriente del racionalismo instituido.

El mismo color vuelve a aparecer en una de sus composiciones más afamadas: *Judith I* (1901), la heroína judía que según el relato bíblico salvó a su pueblo seduciendo y ajusticiando a Holofernes, general de las huestes filisteas. Lo decisivo para este estudio es el juego de contrastes que se establece entre el naturalismo corporal de la retratada, modelada según los cánones del clasicismo académico, y el artificio bidimensional del paisaje dorado de fondo donde elementos tan definitorio de la Naturaleza —como es un extenso campo poblado de árboles— se exhiben absolutamente irreales tras pasar por el tamiz de la imaginación. A este efecto contribuye igualmente el collar de pedrería que Judith luce en su cuello separando enfáticamente la belleza natural del cuerpo de la artificial del color dorado que, aunque relegada a un segundo plano, amenaza con extenderse desde el paisaje al conjunto de la escena. Esto supone recuperar nuevamente el legado artístico medieval, en el que no interesaba tanto la perfección formal vinculada a la sensación de volumen que otorgan las sombras

como el culto a esa verdad de índole metafísica que desvirtúa deliberadamente la realidad. En ambos casos, la belleza plástica de las figuras y de los objetos se subordina a otra de índole superior, más auténtica, que no puede verse con los ojos del cuerpo: la espiritual, en el caso medieval, que sólo puede contemplarse con los ojos del alma, y la artística, en el caso moderno, dirigida a los ojos de la imaginación.

El alejamiento de la Naturaleza como ideal de belleza es una característica que se acentúa progresivamente en la obra de Klimt, sobre todo tras el escándalo desatado con sus pinturas para la Universidad de Viena. Y es que, al saltar a la fama al servicio del racionalismo austríaco, el artista disfruta a propio antojo de encargos tan succulentos como el realizado por el Ministerio de Cultura para decorar los cielorrasos del salón de actos de la Universidad vienesa. En ellos, debía plasmar en principio el triunfo de la razón en las tres disciplinas universitarias por antonomasia: Filosofía, Medicina y Jurisprudencia. Pero desde la fecha del encargo hasta la de ejecución transcurren varios años, tiempo decisivo para la madurez de su estilo en su compromiso con el ideario secesionista. Esto explica por qué en el caso de *Filosofía* (1900), frente a la apoteosis del empirismo racionalista, elija representar una extraña y abigarrada masa corporal que parece fluir sin destino aparente; también que su *Medicina* (1901), en lugar de ofrecer un retrato acorde con su aplicación racional-científica a la vida, se aproxime a la muerte en una ambigüedad significativa difícil de aprehender; y, por último, que se despache a gusto en *Jurisprudencia* (1904), donde subvierte voluntariamente los valores vigentes al emplazar en el centro de la composición no a la justicia, expresión máxima del orden racional, sino a una víctima indefensa de la misma. Este triple desafío marca la ruptura definitiva del pintor con la Viena oficial y las verdades inamovibles que habían presidido el inicio de su trayectoria artística. Desde entonces, se adentra en la esfera subjetiva del artificio y la imaginación creativa para declarar la guerra al academicismo a través del dorado, su único compañero de viaje en esta difícil travesía (Schorske, 1982: 240-249).

El proyecto donde Klimt desarrolla ampliamente su nuevo credo artístico es su friso decorativo para la Casa de la *Secession*, creado con motivo de la exposición en Viena de la estatua esculpida por Klinger en honor a Beethoven; al menos aparentemente porque, en el fondo, subyace el homenaje al arte como ámbito de libertad del individuo moderno. Éste es uno de los momentos memorables en la historia de un movimiento consagrado al esteticismo. No puede perderse de vista que se trata de un grupo de artistas, los secesionistas, que se unen para alabar a otro, el escultor Klinger, quien a su vez encomia a un tercero, el compositor Beethoven. El arte se rinde culto a sí mismo en un intento por celebrar su triunfo sobre la adversa realidad. Se siguen así los pasos de Wilde, el esteta por excelencia, para el que *“el arte y solamente el arte nos preserva de los peligros sórdidos de la existencia real”* (Wilde, 1988: 945). El arte es el único salvavidas en el naufragio del racionalismo moderno. Catalizador del legado baudelariano, Wilde extrema los planteamientos del poeta al afirmar categóricamente la superioridad del arte sobre la vida gracias a su acción ética. Bajo esta óptica, la misión del artista ya no es hilvanar hábilmente fragmentos sueltos de la existencia, sino sugerir al sujeto contemporáneo un modelo de vida más perfecto y, sobre todo, más coherente que el que ofrece la vida real. Este poder de sugestión es herencia de la estética medieval, donde se pensaba la obra artística como agente de iluminación espiritual del espectador. Klimt no hace sino recuperar aquella acción catártica en el *Friso Beethoven* (1902), donde recrea pictóricamente el “Himno de la alegría” de Schiller en la Novena Sinfonía. Para su puesta en escena, el dorado simboliza la superioridad del arte sobre la vida y, por extensión, del artificio sobre la Naturaleza. He aquí la semejanza principal entre el oro medieval y el moderno: en su común abandono de la Naturaleza y su adopción de las formas concebidas en el seno de la imaginación, el primero ensalza la superioridad de la ley divina mientras que el segundo proclama la grandeza de la ley artística, la nueva y única religión posible en la modernidad.

El panel que abre la composición es *Anhelo de felicidad*. En él, tres figuras desnudas, símbolo del desconsuelo humano ante tanta contradicción, imploran al



artista, ataviado con la armadura dorada del artificio, que les guíe por la difícil senda existencial. Definitivamente, el artista es para Klimt el redentor del sujeto moderno, por eso le espera la corona de laurel que sostienen dos bellas jóvenes en el interior de un decorado irreal. El dorado y el laurel se vuelven a unir para hacer hincapié en la misión redentora del arte en la crisis de los patrones racionalistas. Pero el viaje emprendido no es un camino de rosas, de ahí que deba encarar las *Fuerzas hostiles* del segundo panel, encarnadas en mujeres fatalmente seductoras. De todas ellas, interesa especialmente el grupo formado por las tres de la izquierda que, como ocurriera en Judith, contraponen el naturalismo del desnudo —aquí, mucho más rotundo— al artificio de los dorados aderezos ensortijados que engalanan sus cabelleras a modo de serpientes. Pero el artista, ahora héroe, se vale de su esgrima artística para anular la adversidad que ellas representan. Este momento se recoge en *Música*, donde una bella joven vestida de largo rasguea las cuerdas de su lira dorada. Las notas musicales que de ella brotan adquieren corporeidad en féminas con cabellos áureos cuajados de piedras preciosas al más puro estilo medieval. Acunado por ellas, el espectador llega a la escena final, *El anhelo de felicidad encuentra su culminación en la poesía*. Como sugiere el dorado que baña la composición, sólo en la esfera artística el sujeto puede reencontrarse consigo mismo, con la humanidad entera, de ahí “ese beso a todo el mundo” que reza el verso de Schiller. Según Partsch, la imagen recrea un *crescendo* místico en la disposición de las figuras femeninas a modo de coro celestial (Partsch, 1988). Pan de oro, madreperla, fragmentos de espejo y cristal coloreado son los materiales que contribuyen a crear una efecto de luz según las directrices bizantinas.

Más que nunca, la estética moderna de Klimt se alinea con la medieval en el deseo de transportar al espectador hasta un ámbito sagrado, en este caso, el arte. En este misticismo artístico, las mujeres adoptan una apariencia entre orante y angelical. Visten un hábito dorado como reflejo de la superioridad del arte sobre la vida que postula Wilde. Éste es el reino de la belleza con el que sueña Klimt y que recoge en la bidimensionalidad característica de la técnica musiva. Acaba

expulsando de este modo la tridimensionalidad como técnica excesivamente realista en una atmósfera que rezuma espiritualidad. En efecto, existe una renuncia consciente a la perspectiva en su huida de un naturalismo cada vez más asfixiante. Todo se espiritualiza para hacer del arte la más sacra de las realidades. El resultado es bien parecido al de los mosaicos bizantinos, que revisten un interés mayor por la visita repetida de Klimt a lo largo de 1903 a Rávena, subcapital de Constantinopla durante el reinado de Justiniano, artífice principal de un estilo con el que pensaba restituir la ortodoxia religiosa (Schorske, 1982: 284-285)<sup>7</sup>. Tres son los templos que pudieron ser visitados por Klimt en su viaje a la ciudad italiana: San Vital, San Apolinar del Puerto y San Apolinar el Nuevo, todos ellos levantados conforme a la estética de la luz. Ésta emana de los mosaicos dorados que aligeran la masa arquitectónica en evocación de la presencia divina. En el caso de San Vital, se trata de la *oblatio augusti* de Teodora y Justiniano que conduce al creyente hacia el altar presidido por la *maiestas* del ábside. El planteamiento de las figuras es totalmente bidimensional, aunque la relación de solapamiento que establecen entre ellas crea la sensación de un movimiento que culmina en el *sancta sanctorum* donde se deposita la ofrenda. Es el testimonio de esa estética supraterránea que se vale de la ilusión óptica para superar el dictado de los sentidos en lo que Núñez Rodríguez califica de efecto hipnótico (1988). El brillo de sus teselas expresa un único fin teológico: acercar el hombre a Cristo, luz entre las luces, aquí sentado sobre el orbe terrestre mientras lo custodia un grupo de ángeles (Pijoán, 1935: 352-362)<sup>8</sup>. San Apolinar el Nuevo busca sugestionar también con sus dos frisos enmarcados por fondos dorados: el cortejo de mártires

<sup>7</sup> Schorske data en 1903 la fecha de los dos viajes de Klimt a Bizancio, donde pudo contemplar – al menos que se sepa – los mosaicos de la iglesia de San Vital de Rávena. Pero el *Friso Beethoven*, concebido un año antes, delata ya un perfecto conocimiento de la técnica musiva. La acusada bidimensionalidad de las figuras, el empleo de pan de oro, piedras preciosas y cristales para generar efectos de luz muestran una influencia clara del arte bizantino.

<sup>8</sup> Pijoán matiza que, aunque el oro es el color predominante, San Vital no puede incluirse en el grupo de “iglesias doradas bizantinas” porque la gama cromática contempla también el verde, el azul y el rojo.

que marchan para ofrecer las coronas de su martirio a Cristo y la procesión solemne de vírgenes dirigiéndose hacia María. El movimiento de las imágenes, otra vez más fingido que real mediante escorzos insinuados, consigue involucrar al visitante. El mismo color refulge en el ábside central de San Apolinar del Puerto, en cuya bóveda la grey divina parece avanzar hacia la cruz.

Las palabras de Pablo Silenziario al contemplar Santa Sofía de Constantinopla en el 563 dan una idea del impacto emocional causado en el receptor: "*El navegante no tiene necesidad de otro faro, le basta con mirar la luz del templo*" (Venturi, 1982: 77). Pero este testimonio podría haber sido igualmente el de uno de los visitantes decimonónicos de la Casa de la *Secession*, templo del arte moderno que recupera para sí la significación espiritual oculta tras el dorado deslumbrante y unas figuras tan deformadas y desmaterializadas como las de los templos medievales. Michelis explica que esta técnica es producto del carácter sublime anexo al mosaico, cuyas refulgentes teselas transmiten una sensación de inconmensurabilidad ante la que el espectador experimenta un éxtasis profundo (Michelis, 1959: 30-40 y 175-179)<sup>9</sup>. Expresión fidedigna del mismo, el *Friso Beethoven* es un jalón decisivo en la evolución pictórica de Klimt. Su esteticismo, cada vez más elitista, acoge como clientela a una reducida minoría capaz de descifrar el oscuro significado de su simbología, como ocurre en el *Friso Stoclet* (1905-1909), pieza que decora el comedor de una lujosa villa en Bruselas con una temática análoga a la del friso anterior: el anhelo de felicidad y el desesperado aferramiento al arte. La abstracción escénica se impone al naturalismo, de modo que el artificio paisajístico apuntado en *Judith* se convierte aquí en arabesco ornamental desquiciado. El ejemplo es *El árbol de la vida*, tan irreal como brillante, donde los objetos representados pierden su volumen y las escasas figuras son

---

<sup>9</sup> En la línea de Schopenhauer, Michaelis distingue *lo sublime de lo bello*. Frente al estatismo de *lo bello*, que brota de la pura contemplación de la representación artística de unos objetos en perfecta armonía con el mundo, *lo sublime* apareja un dinamismo interior en el receptor, que participa activamente desde el ámbito del sentimiento a partir de la negación de esa armonía como pasaporte hacia lo divino. En la argumentación del autor, el mosaico dorado bizantino se inscribe por esta razón en la esfera de *lo sublime*, nunca de *lo bello*.

devoradas por el desenfreno decorativo. De hecho, en el fragmento final, titulado *La satisfacción*, metáfora también del reencuentro del sujeto moderno consigo mismo, varón y mujer se funden en un abrazo tras hallar en el arte el consuelo a su desesperanza. Sus cuerpos, otrora desnudos, se contagian de la riqueza ornamental del conjunto para cantar la superioridad artística.

Esta abstracción compositiva conduce a Klimt y a los suyos a levantar otro santuario del arte. Obra del arquitecto Hoffmann, el nuevo edificio antepone las formas rectilíneas a las curvilíneas del anterior para ensalzar el artificio bidimensional frente al naturalismo orgánico. El cambio de rumbo secesionista lo recoge una frase emblemática de Wilde: *“El Arte no expresa nunca nada más que a sí mismo”* (Wilde, 1988: 990). Según el escritor, el arte tiene vida independiente y, por esa razón, la creación resultante es *“un fin por ella misma y para sí misma”* (Wilde, 1988: 932), un universo diferenciado con entidad y belleza propia que no precisa referente externo para dotarse de sentido. Sujetos a esta fórmula, los correligionarios de Klimt quieren un arte autónomo que se dote de leyes propias de funcionamiento. El arte moderno conquista finalmente aquella independencia que excedía las posibilidades de una mentalidad medieval imbuida de religión. Ahora la forma artística es autosuficiente en el plano del continente, pero también en el del contenido, lo que supone no tener que tomarlo prestado de otras esferas como ocurría en la Edad Media con la teología. Fruto de este hallazgo, se celebra en Viena la *Kunstschau* de 1908. Para la inauguración de la muestra, Klimt anuncia el deseo del grupo de formar una gran comunidad de artistas, la que conforman creadores y receptores unidos por un mismo y único afán: la estetización de la vida mediante la belleza artística o, lo que es lo mismo, hacer del arte el eje estructural de la realidad. La belleza natural se acaba expulsando así del ámbito artístico por falaz e imperfecta. Wilde se congratula incluso de que *“la Naturaleza sea fan imperfecta, ya que en otro caso no existiría el Arte”* (Wilde, 1988: 967). Porque la obra de arte es sólo producto de la inspiración imaginativa. La participación de la Naturaleza en el proceso creativo es, por consiguiente, meramente accidental.

El artificio viaja hasta las antípodas de la Naturaleza en la producción de Klimt. Sus retratos femeninos consagran el esteticismo como opción vital al imponer el ornamento abstracto del entorno al academicismo naturalista de la retratada. Según documenta Comini, la tendencia se inicia en el *Retrato de Emilie Flöge* (1902) y continúa en el de Fritza Riedler (1906) (Comini, 1975: 13 y ss). Pero es en el de Adele Bloch-Bauer I (1907) donde se extrema. El pintor encierra a la modelo en un hermético interior dorado que anula el naturalismo corporal del conjunto formado por rostro, hombros y manos. Ni siquiera el atuendo deja entrever cierta referencia exterior, de manera que la imagen halla consistencia propia merced al artificio decorativo. Klimt ostenta el don de la creación para producir formas que, aun en su irrealidad artística, tienen igual o mayor validez que las naturales. En la subjetividad reside todo el valor de la objetividad representada, tal como anticiparan San Basilio y San Agustín. Al volumen de la escasa presencia corporal, opone la dorada bidimensionalidad ornamental del *continuum* originado por el atuendo y el entorno al fundirse. El resultado recuerda al de dos vírgenes medievales: la del ábside de la iglesia del monasterio de Hosios Lukas (siglo XI) y la de la basílica de Torcello (siglo XII), ambas abandonadas a la inmensidad infinita de la superficie áurea. El *horror vacui* se asemeja al de *Adele Block-Bauer I*, donde una pluralidad de formas geométricas remata la escena para rendir pleitesía a la belleza artificial. Para Wilde, este triunfo del simbolismo permite “*resucitar ese arte antiguo de la mentira*” (Wilde, 1988: 989), un arte donde la sugerencia y la multiplicidad significativa alejan aún más de la Naturaleza. Tan superior llega a ser la mentira artística a la verdad de la realidad que Wilde propone que la vida adopte sus propios referentes del dominio artístico. Ésta ya no es la polémica medieval en que el arte debía imitar o no los modelos naturales. Ahora es la misma Naturaleza la que importa los cánones del arte para “*reproducir con su manera rosca y simple algunas de las maravillas que él refiera*” (Wilde, 1988: 980). En esta revolución estética, fruto del transcurso de los siglos, el arte se despidе definitivamente de los antiguos fundamentos impuestos por el realismo.



Klimt rompe finalmente con la tradición clasicista gracias a la relación simbólica que se establece entre la figura representada y el fondo que la circunda. Esa relación se repite en *Dánae* (1907-1908), que renueva el empeño por anular el clasicismo realista del desnudo femenino mediante el artificio artístico que se aproxima sigilosamente a la modelo en forma de lluvia dorada fecundante. Pese a la explicitud de las carnes blanquecinas de la retratada, el pan de oro y el elenco de formas simbólicas que lo acompañan insisten en la belleza bidimensional frente a esa otra más natural, caracterizada desde el Renacimiento por la perspectiva y los colores locales. Además, el replegamiento de la modelo sobre sí misma podría compararse con el que opera la esfera artística en el escenario de la modernidad para constituirse en universo diferenciado (Fliedl 1991). El mismo esteticismo artístico produce *El beso* (1907- 1908). La crítica es unánime al considerar este lienzo como la culminación del período dorado de su autor puesto que la perfección técnica en la abstracción compositiva llega al punto de transmitir sensualidad. En la línea descrita por *Adele Block-Bauer I*, el naturalismo escénico se reduce a los rostros, las manos y los pies de las figuras frente al manto ornamental que las aparta del mundo real y donde los elementos cuadrangulares remiten al principio masculino mientras que los circulares y florales, al femenino (Ignacio Vicens, 1990: 124-130). Siguiendo el estilo de los mosaicos bizantinos. Klimt invita al espectador a adherirse a ese misticismo artístico donde las creaciones y, lo que es aún más importante, la vida, se colman de autenticidad (Comini, 1975: 26)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Pese a que suele considerarse *El beso* como la obra que cierra el periodo de oro de Klimt, Comini argumenta que *Muerte y vida*, creado en 1916, presentaba un fondo inicialmente dorado por influencia también de la visita a Rávena. Respondería entonces al propósito esteticista como máxima de vida. La opción de Klimt por repintarlo de azul se debe, según la autora, al advenimiento de la Primera Guerra Mundial, que podría punto y final a la consideración salvadora del artista en la vida moderna. Al final de su carrera, Klimt reconoce dramáticamente que la vida acaba imponiéndose al arte por mucho que desde la esfera creativa él y sus compañeros lucharan por todo lo contrario.

### Bibliografía utilizada

- Alberti, Leone Battista: *De la pintura y otros escritos sobre arte* (trad. de Rocío de la Villa), Tecnos, Madrid, 1999.
- Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna y Salón de 1859 en Salones y otros escritos sobre arte* (trad. de Carmen Santos), Visor, Madrid, 1996.
- \_\_\_\_\_: *Las flores del mal* (trad. de Luis Martínez de Merlo), Cátedra, Madrid, 1998.
- Bruyne, Edgar de: *Estudios de estética medieval* (trad. de Fr. Armando Suárez). 3 tomos, Gredos, Madrid, 1958.
- \_\_\_\_\_: *La estética de la Edad Media*, Visor (trad. de Carmen Santos y Carmen Gallardo), Madrid, 1987.
- Cennini, Cennino: *El libro del Arte* (trad. de Fernando Olmeda Latorre), Akal, Madrid, 1988.
- Comini, Alessandra: *Gustav Klimt*, Seuil, París, 1975.
- Dobai, Johannes: *La obra pictórica completa de Klimt* (trad. de Jorge Binaghi), Noguer, Barcelona, 1981.
- Eco, Umberto: *Arte y belleza en la estética medieval* (trad. de Helena Lozano Miralles), Lumen, Barcelona, 1999.
- Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt. El mundo con forma de mujer* (trad. de Carmen Sánchez), Benedikt Taschen, Colonia, 1991.
- Ignacio Vicens, Antonio de: *Motivos y elementos ornamentales de composición en la pintura simbolista de Gustav Klimt*, Universidad Complutense, Madrid, 1990.
- Jauss, Hans Robert: *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética* (trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), Visor, Madrid, 1995.
- Michelis, P. A: *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, París, 1959.
- Núñez Rodríguez, Manuel: *Las claves del arte bizantino y prerrománico*, Ariel, Barcelona, 1988.

Otto, Rudolf: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (trad. de Fernando Vela), Alianza, Madrid, 1985.

Partsch, Susana: *Klimt. Vida y obra*. Libsa, Madrid, 1998.

Pijoán, José: *Arte cristiano primitivo. Arte bizantino hasta hasta el saqueo de Constantinopla por los cruzados el año 1204*, Col. Summa Artis, tomo VII, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

Revilla, Federico: *Diccionario de iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990.

Schorske, Carl E.: "Les deux cultures autrichiennes et leur destin moderne" en *Revue d'Esthétique: "Vienna 1880-1938; fin de siècle et modernité"* (nouvelle serie), N° 9, Editions Privat, París, 1995.

\_\_\_\_: *Viena fin-de-siècle. Política y cultura* (trad. de Iris Menéndez), Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Tatarkiewicz, Wladislaw: *Historia de la estética* (trad. de Danuta Kurzyka), tomo II, Akal, Madrid, 1989.

Venturi, Lionello: *El gusto de los primitivos* (trad. de Jesús Pardo de Santayana), Alianza, Madrid, 1991.

\_\_\_\_: *Historia de la crítica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Wilde, Oscar: "prefacio" a *El cuadro de Dorian Gray* (ed. de Manuel Francisco Míguez), Cátedra, Madrid. 1992.

\_\_\_\_: *El crítico como artista y La decadencia de la mentira en Obras completas* (trad. De Julio Gómez de la Serna), Aguilar, Madrid, 1988

## A 150 AÑOS DEL NACIMIENTO DE GUSTAV KLIMT: LAS HUELLAS DE LA WIENER SEZESSION EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA.

María Mestre Martí.\*

\* Doctora en Arquitectura por la *Technische Universität Wien*, Austria y por la Universidad Politécnica de Valencia, España. Profesora de Composición Arquitectónica en la Universidad Politécnica de Cartagena, España. Premio de investigación del VI Concurso de la Asociación de Jóvenes Arquitectos de Cataluña y Premio de investigación de la Cátedra Demetrio Ribes y los Ferrocarriles de la Generalitat Valenciana. Ha impartido clases e investigado en España, Cuba (2010-2011) y México (2008-2009). Líneas de investigación: Teoría de la Arquitectura, Gestión del Patrimonio arquitectónico, modernismo.

### Introducción

El año 2012 celebra el 150 aniversario del nacimiento del pintor Gustav Klimt, precursor del movimiento Sezession, corriente artística de principios del siglo XX que marcaría el devenir de la modernidad europea y de las vanguardias culturales en el ámbito de la pintura, las artes plásticas, la arquitectura, etcétera. Nació en 1862 en Viena, capital y centro de la entonces doble monarquía austro-húngara. Durante su infancia, Klimt vivió la gran expansión de la ciudad, que alardearía de tener a principios del siglo XX una población de dos millones de habitantes. Diez años antes de la creación del Imperio Austro-húngaro, en 1857, se habían derribado las murallas de defensa que acordonaban el centro de la ciudad. Un año más tarde, en el espacio liberado se comenzó la construcción de un Boulevard, la *Ringstrasse*, en donde la clase más adinerada vienesa levantaría sus palacios privados y en el que se ubicarían los edificios representativos del estado. Entre 1867 y 1913 vivió el Imperio Austro-húngaro una época de estabilidad política y desarrollo económico: se ampliaron las líneas de ferrocarril, lo que generó una sociedad industrializada que se iba afianzando en el comercio internacional. Además el ferrocarril permitía una mayor movilidad de la mano de obra entre las comarcas del Imperio. Uno de los hechos históricos y económicos que marcarían la segunda mitad del siglo XIX del Imperio Austro-húngaro fue la celebración en Viena, en 1873, de la Exposición Mundial. Esta exposición

encendió la mecha de una crisis económica que alcanzaría su punto máximo en 1876. A partir de ese año y paulatinamente se fue recuperando la economía, consiguiendo a finales del XIX ser un lugar en desarrollo económico con una industria pujante.

Es sobre todo entre 1890 y 1918 cuando Viena se afirma como una de las metrópolis más importantes dentro del panorama cultural europeo. Hasta la disolución del reino de los Habsburgo (1918), ostenta la ciudad del Danubio una destacable creación intelectual y artística. En un periodo breve de tiempo surge en Viena una extraordinaria concentración de corrientes culturales impulsadas por la creciente toma de conciencia de que los valores de la época imperial estaban transformándose. Valga nombrar a modo de ejemplo algunos pioneros de varias disciplinas: en psicología, el nacimiento del psicoanálisis de la mano de Sigmund Freud; en filosofía, la escuela *Logical Positivist School* de Rudolf Carnap y Ludwig Wittgenstein; en música, la invención del sistema de doce tonos de Arnold Schoenberg y sus discípulos Alban Berg y Anton von Webern; en literatura, Viena fue el hogar de escritores como Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler y Robert Musil, quienes ayudaron a definir el estilo literario moderno de toda la Europa germano-parlante; en dramaturgia, Gustav Mahler (1860-1911) como director artístico de la ópera de Viena (*Hofoperntheater*) desarrolló por primera vez el concepto de una obra de teatro musical; en pintura: la Sezession vienesa reunió una serie de artistas que se alejaban con radicalidad de la tradición<sup>1</sup>: no sólo Gustav Klimt, sino también Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Carl Moll, Josef Engelhar, por mencionar algunos; en arquitectura se inicia el camino hacia el funcionalismo y la supresión del ornamento irá de la mano de Otto Wagner, Joseph Hoffmann y, de forma más radical, de Adolf Loos.

La situación económico-social de Viena a principios del siglo XX contrasta con la visión optimista de la “vida moderna” que ofrecían sus artistas más destacados. En una sociedad heterogénea basada en la convivencia espacio-temporal de multitud de diferentes culturas, idiomas y religiones se precipitaban los conflictos entre personas, grupos e ideas acumulados en el borboteo de una



población plural y multicultural. Un panorama no carente de ambivalencia cuando se confronta la gran productividad en el campo científico, artístico y cultural con las continuas luchas políticas y las controversias sociales. La Viena de fin de siglo se define por la conformación virulenta de una población cambiante, plural y pobre, una ciudad de dos millones de habitantes que iba acumulando miseria y pobreza en muchos de sus distritos. Esta situación provoca sobre todo una toma de la conciencia de una sociedad que requería nuevas necesidades sociales y económicas. En este agitado maremagno de una compleja “*Vielvölkerstadt*” (ciudad de muchos pueblos), la constante fe en el progreso y una actitud cosmopolita contrasta con la situación precaria de la mayoría de los inmigrantes que habían arribado a este polo neurálgico en busca de unas mejores condiciones de vida. La Viena de 1900 está, de este modo, marcada por la aparente paradoja que supone el nacimiento no sólo del psicoanálisis, la composición musical de doce tonos y del teatro musical, y la arquitectura moderna, sino también de la política moderna antisemita, que aún tardaría varias decenas de años en germinar.

Desde los años precedentes al cambio de siglo XIX al XX (aproximadamente desde 1890) y hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, manifiesta la ciudad de Viena un periodo de culminación de su desarrollo artístico. La fundación en 1897 del grupo de la Sezession inaugura la entrada de Austria en los rangos de la *Avantgarde* europea. Ello supuso el tener que asumir un desacostumbrado rol a la cabeza de las manifestaciones artísticas más innovadoras del arte moderno europeo. El arte vienés, en todas sus manifestaciones, alcanzó en esta época una gran reputación en toda Europa, convirtiéndose en un punto de mira de muchos intelectuales y artistas tanto dentro como fuera del Imperio.

En 1894 Otto Wagner es llamado a sustituir a Hasenauer en la *Wiener Akademie der bildenden Künste*. Este hecho supondría un cambio en la docencia de la arquitectura, capitaneada por un arquitecto que luchaba por adecuar el arte a las nuevas necesidades y lograr la creación de un nuevo estilo arquitectónico que

reflejara los tiempos modernos. Dos años más tarde, en 1896, Otto Wagner publica la primera edición de *Moderne Architektur*, libro de referencia de cualquier estudiante que quisiera conocer una de las vanguardias arquitectónicas más importantes del siglo XX. En 1897 se funda la *Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Sezession*. Entre los fundadores se encuentran Josef Hoffmann, Koloman Moser, Gustav Klimt, Carl Moll, Josef Engelhaft y Felician Myrbach Frh. von Rheinfeld. El 27 de abril de 1898, se coloca la primera piedra para el levantamiento del edificio diseñado por Josef Maria Olbrich, que albergaría exposiciones de artistas extranjeros invitados por la Sezession y obras de los propios sezessionistas. Se pretende con esta “caja del arte” despertar a la sociedad vienesa del letargo cultural que impregnaba el campo del arte propiciado por la *Künstlerhaus* y brindar a la población vienesa la posibilidad de conocer cuáles eran las vanguardias artísticas del momento. Otto Wagner construye los edificios de la Linken Wienzeile 38 y 40 en 1898, siendo estas dos de las primeras obras de arquitectura con el “nuevo estilo” defendido desde la Escuela de Wagner.

En 1899 a Josef Hoffmann le ofrecen, con 29 años, un puesto como profesor en la clase especial de artes industriales y arquitectura, a Koloman Moser uno, provisional en 1899 y definitivo a partir de 1900, en la clase especial de pintura. En 1899 el Conde Duque Ernst Ludwig von Hessen funda la *Künstlerkolonie* (Colonia de artistas) en Darmstadt, Alemania. De la construcción de las casas y los espacios expositivos y su decoración interior se encargarán Josef Maria Olbrich y Peter Behrens. En 1899, Adolf Loos diseña el Café Museum, muy cerca al edificio de la Sezession. En 1900 se inaugura la VIII Exposición de la Sezession, donde se muestran por primera vez al público vienés los trabajos de Mackintosh y McNair, Henry van de Velde, Ashbees (*Guild of Handicraft*) y de Meier-Graefes (*Maison Moderne*). Hoffmann diseña en el Hohe Warte de Viena una colonia de villas: La casa de Moser/Moll, la del doctor Hugo Henneberg y la del doctor Spitzer. Ya en 1901, Otto Wagner ha finalizado el inmenso proyecto de las estaciones y líneas ferroviarias de Viena, en 1902 diseña el despacho para el periódico “*Die Zeit*”. En 1902 se inaugura en el edificio de la Sezession la

exposición de Beethoven, con los frescos de Gustav Klimt. En 1903 J. Hoffmann, K. Moser y F. Waendorfer fundan las *Wiener Werkstätte* (talleres vieneses) y Otto Wagner comienza la primera fase de construcción de la *Postsparkasse*. Josef Plečnik realiza entre 1903 y 1905 la *Zacherlhaus*, en el Distrito 1 de Viena. En 1904 comienza la construcción del Sanatorio en Purkersdorf de Josef Hoffmann.

En 1905 el grupo de Klimt abandona la Sezession y a Joseph Hoffmann le es encargado el palacio Stoclet en Bruselas (1905-1911). En 1906, Gustav Klimt y Otto Wagner fundan, junto con Joseph Hoffmann, Carl Moll, Kurzweil, Böhm y otros, la *Kunstschau*, para cuya primera exposición en 1908 Klimt pintará *Der Kuss* (*El Beso*). Wagner termina la *Kaiserschützhaus* (1906). Al año siguiente, en 1907, coincidiendo con la inauguración de la Iglesia “*am Steinhof*” de Otto Wagner, abre Adolf Loos una nueva escuela de arquitectura. En 1908 se manifiesta el grupo de Klimt al público por primera vez en el *Kunstschau* y Loos publica *Ornament und Verbrechen* (*Ornamento y Delito*). A partir de este punto, la obra de los arquitectos austriacos se radicaliza. Otto Wagner inicia en 1910 la segunda fase de construcción de la *Postsparkasse* (la primera se realizó entre 1903-1910) y entre 1909 y 1911 construye el edificio de viviendas en la Neustiftgasse 40 y Döblergasse 2, Josef Plečnik entre 1910 y 1913 alza la Iglesia *Zum heiligen Geist*. Adolf Loos termina en 1911 el edificio en la *Michaelerplatz* (antigua tienda Goldmann & Salatsch).



**Figura 1.** Vista de la escalera interior del edificio de viviendas en la calle Linken Wienzeile 40 de Viena, Austria, construido por Otto Wagner en 1898. **Autora de la imagen:** María Mestre Martí.



**Figura 2.** Detalle de la cornisa del edificio en Linken Wienzeile 40 de Viena en el encuentro con el edificio contiguo (LinkenWienzeile 42). **Autora de la imagen:** María Mestre Martí.

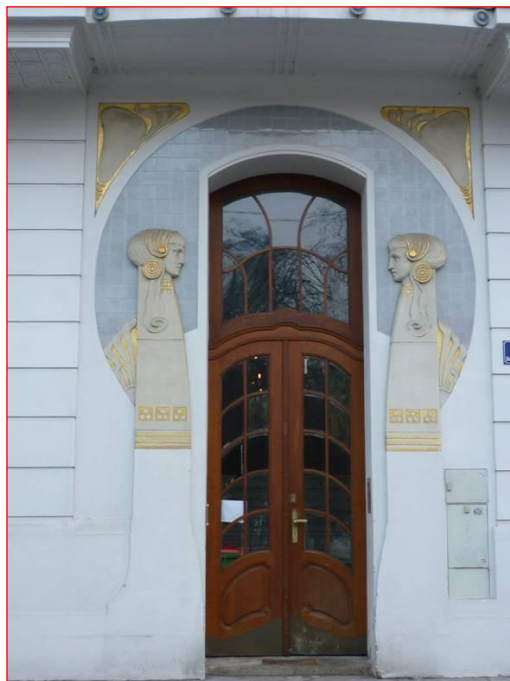


**Figura 3.** Iglesia Am Steinhof, construida por Otto Wagner en 1907 (renovada en 2010). **Autora de la imagen:** María Mestre Martí.

### **Sezessionstil, el Modernismo en Viena**

Desde finales del siglo XIX, grandes arquitectos del Imperio Austro-húngaro como los ya nombrados Otto Wagner, Joseph Hoffmann, Josef M. Olbrich, Otto Schöntal, Hubert Gessner, Max Fabiani y Joseph Urban defienden mediante sus escritos y en sus propias obras un gradual y necesario abandono de los estilos históricos decimonónicos. Buscan, como ha ocurrido en otros ciclos de la historia, un estilo nuevo que represente la época y la sociedad moderna, a las puertas del esperado siglo XX. Este anhelado nuevo estilo debía alejarse de la repetición sucesiva de estilos arquitectónicos ya consumidos (recordemos el neoclasicismo, neobarroco, neogótico, etc.). El *Jugendstil* creado por los sezessionistas austriacos, en torno a la figura del pintor Gustav Klimt, constituye, tal y como lo definió en 1974 Benévolo: “*un irritante compromiso entre clásico y moderno*” (Benévolo, 1974, p. 311).





**Figura 4.** Edificio en Viena de estilo *Jugendstil*. **Autora de la imagen:** María Mestre Martí.

Los artistas de la Sezession austriaca tienen como propósito la innovación en arquitectura. Apoyándose en las nuevas posibilidades constructivas que brindaba el uso de nuevos materiales y técnicas de ejecución, pretenden crear un arte que simbolice la época moderna y sintonice con el cambio cultural y social que lleva aparejado el cambio del siglo XIX al XX. Como movimiento artístico cultural, surge precisamente a modo de protesta frente a las tradiciones conservadoras dominantes en el campo de las artes plásticas que se muestran en la *Künstlerhaus* (Hilger, 1986, P. 9)<sup>2</sup>. El grupo de Gustav Klimt anhela una evolución artística, que no repita estilos del pasado. Su reclamo de la adecuación a los “tiempos modernos” y a la libertad del arte y del artista queda impreso en letras doradas en la fachada del edificio de la Sezession, en Viena: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (A cada tiempo, su arte, al arte, su libertad).



**Figura 5.** Edificio para exposiciones de la Sezession Vieneses, contruido en 1898 por Josef Maria Olbrich. **Autora de la imagen:** María Mestre Martí.

Los motivos decorativos empleados por los artistas de la Sezession vienesa en sus obras de arquitectura surgen con una clara intención simbólica. Los detalles ornamentales provienen, por una parte, de la estilización y abstracción del repertorio de la Antigüedad Clásica (Grecia y Roma) y, por otra, del mito semperiano del origen textil de la arquitectura<sup>3</sup>. Al repertorio ornamental del primer grupo pertenecen las coronas y guirnalda de hojas de laurel, los clipeos, etc., y al segundo, los tirantes y cordones estilizados, las anillas entrelazadas, los aros, cuerdas, pernos y bulones, las bandas geométricas y las líneas paralelas de alusión textil.

La arquitectura vienesa del cambio de siglo XIX al XX surgió, como otras corrientes modernistas, de la posibilidad de creación de nuevas formas a partir del empleo de nuevas técnicas constructivas y nuevos materiales. Ésta presentó, sin embargo, un rasgo que la distinguió de otras corrientes modernistas de Europa:

una continuidad lógica desde el abandono de los estilos históricos hacia una arquitectura más racional, más conceptual, menos decorativa y más arriesgada. Apoyados en esquemas compositivos habituales y en planimetrías simétricas, los nuevos principios de funcionalidad, economía de medios y verdad en la construcción, dominaron el concepto compositivo de muchas obras del estilo vienés. Estos nuevos criterios que definen la *Moderne Architektur* austriaca supusieron el inicio del cambio conceptual que se desarrollaría en la arquitectura europea durante la primera mitad del siglo XX.



**Figura 6.** Casa II para Moll, en la calle Wollergasse 1 de Viena, construida por Joseph Hoffmann entre 1906 y 1907. Se puede observar la decoración en cornisas y ventanas realizada con damero cerámico blanco y negro. **Autora de la imagen:** María Mestre Martí.

### La influencia de Viena en el Modernismo español

La manifestación del modernismo en España acusó diversos rasgos traídos desde el extranjero. Debido a su cercanía geográfica cabe pensar que la referencia francesa (el *Art Nouveau*) fue más determinante en el país, aunque se constata que no fue la única influencia que invadió el campo de la arquitectura española. Se contagiaron en el modernismo español no sólo rasgos del modernismo francés, sino también del italiano, del inglés, y del más alejado estilo austriaco.

Contrariamente al marco socio-cultural en que se desarrolló el *Jugendstil* en Austria, en España el modernismo vienés se vivió como un estilo más, cuyo original lenguaje no terminó de cuajar entre los arquitectos españoles. El panorama arquitectónico español no era tan permeable a las influencias llegadas desde fuera. El *Art Nouveau* no dejaba de ser una arquitectura “extranjerizante” que no disolvía los localismos ni desarmaba los nacionalismos, firmemente anclados en la población como consecuencia del Desastre del 98 (Rovira, 1987, p. 126). España en la época del cambio de siglo atraviesa una situación crítica económica y culturalmente, debido a la pérdida de sus anteriores colonias en el extranjero: Filipinas (1896), Puerto Rico (1898) y Cuba (1898). Ello supuso una grave crisis y cierta pérdida de identidad nacional. Este acontecimiento provocó en España una ola de indignación y protestas, manifestadas en literatura a través de los escritores de la Generación del 98.

Consecuencia del Desastre del 98, en el campo de la arquitectura española se percibe cierta desorientación, reflejada fundamentalmente en dos revistas: *Arquitectura y Construcción* y *La Construcción Moderna*. El discurso arquitectónico mostrado en estas revistas oscila entre la aceptación y el rechazo al modernismo, la búsqueda y defensa de la arquitectura nacional y la desaprobación o el interés por los “estilos extranjerizantes”.

Sin embargo, hubo casos de arquitectos españoles que sí adoptaron el lenguaje formal del *Jugendstil* vienés, que se encontraba muy distante de otras corrientes modernistas como la belga, la francesa, la italiana o la catalana. Precisamente la condición vanguardista que la Sezession vienesa representaba permitió que adoptaran su lenguaje formal aquellos que huían de las exuberancias del modernismo francés y que negaban el exceso de formalismo ornamental del *Art Nouveau*.

La modernidad antivanguardista de la Sezession vienesa (Mallgrave, 1993, p. 283), ampliamente difundida por las publicaciones de arquitectura, fue interpretada de forma personal por algunos arquitectos españoles y literalmente imitada por muchos otros. Se propagó extensamente por la geografía española

por su condición de vanguardia centroeuropea, con una marcada voluntad de evolución, más que de revolución (Bohigas, 1974, p. 13) y su aparente neutralidad, que lo convertía en un lenguaje arquitectónico fácilmente transmisible.

Otro de los motivos que provocó que muchos arquitectos españoles se interesaran por la arquitectura vienesa fue precisamente el arraigo a la tradición que ésta representaba, implícito en la vuelta a los orígenes clásicos y a las composiciones simétricas y por ciertos tintes de arquitectura representativa de la monarquía Austro-húngara. España siempre había sido un país conservador y defensor de su tradición artística, el modernismo exuberante resultaba para muchos un producto del extranjero que no encajaba con las costumbres del lugar. Además, la combinación de arquitectura y artes industriales que se defendía desde la escuela de Otto Wagner coincidió en España con una época en que la industria vivía un momento de esplendor.

Un tercer motivo que fomentó la rápida propagación del modernismo vienés en España fue la veloz difusión de las publicaciones austriacas, facilitada por las redes ferroviarias consolidadas. Éstas fueron portadoras del nuevo pensamiento estético y supusieron una constatación de lo que durante muchos años significarían los medios de comunicación como transmisores de información en materia de arquitectura.

A través de las revistas o libros ilustrados se difundieron los modelos arquitectónicos austriacos más rápidamente y con una reproducción de mejor calidad. Esta circunstancia hizo que las publicaciones de arquitectura llegaran a ser instrumentos gráficos imprescindibles para los arquitectos y sus clientes (Isac, 1987, p. 32 y 33).

Debido a la atractiva modernidad de las imágenes que llegaban a España de la arquitectura creada alrededor de los artistas de la Sezession vienesa, se produjo una rápida asimilación de su lenguaje formal por parte de aquellos arquitectos españoles interesados en la arquitectura extranjera. Las notables innovaciones en la representación de los proyectos, de gran brillantez y seguridad en el uso del lenguaje gráfico, eclipsaron el sentido de las teorías que existían



detrás de ellos. Los dibujos, coloristas, lineales, con cuidados rótulos y fondos ambientados, llenaban las páginas de la revistas y catálogos que los estudiantes de arquitectura admiraban con devoción.

En las escuelas de arquitectura de Madrid y Barcelona (las únicas dos escuelas de arquitectura existentes a principio de siglo en España) destacaron varias figuras defensoras de la arquitectura vienesa. Ya dentro de la segunda década del siglo XX, se encuentran en la escuela de Madrid los arquitectos Antonio Palacios Ramilo (Profesor de proyectos de detalles arquitectónicos entre 1914 y 1917), Modesto López Otero (Catedrático desde 1916) y Teodoro de Anasagasti (Profesor desde 1917). Ellos tres son los responsables de despertar en los alumnos de la Escuela de Madrid la curiosidad por la arquitectura europea. La arquitectura de Antonio Palacios Ramilo puede entenderse como una redefinición y una transformación del lenguaje arquitectónico que estaba en el ambiente madrileño y en el cual se sobreponen los ecos vieneses (Pérez Rojas, 1987, p. 169). En 1904 realiza el Palacio de Comunicaciones de Madrid junto al arquitecto Joaquín Otamendi Machimbarrena, obra fundamental para entender la transmisión del Sezessionismo a España según Sambricio (1981, p. 14)

La producción arquitectónica de Antonio Palacios alcanza su punto álgido entre 1910 y 1926. En esta época la influencia recibida de la escuela vienesa parece más próxima a los planteamientos de Hoffmann en la Exposición de Colonia de 1914 que a las construcciones del primer periodo de Otto Wagner (Edificio para el Círculo de Bellas Artes de Madrid).

La influencia que tuvo la arquitectura de Antonio Palacios alcanzó varias generaciones. De entre los arquitectos que se sintieron atraídos por su obra, destaca el madrileño Ramón Lucini y el valenciano Demetrio Ribes, titulados en Madrid en 1901 y 1902, respectivamente.



**Figura 7.** Estación del Norte de Valencia, realizada por Demetrio Ribes entre 1906 y 1917. Este edificio es deudor de las estaciones del ferrocarril que diseñó Otto Wagner entre 1895 y 1900.  
**Autora de la imagen:** María Mestre Martí.

Entre 1914 y 1916, Palacios estuvo más vinculado a la universidad. De esta época las similitudes con su obra se reflejan en la arquitectura española hasta 1940 (Pérez Rojas, 1987, p. 167).

Teodoro de Anasagasti, importante teórico y convencido seguidor de la Sezession vienesa, al menos en sus primeros años, “cree en el futurismo que se extiende por Europa a partir de la Escuela de Viena, que persigue la sobriedad, el racionalismo, la armonía de proporciones y el rigor ornamental, manteniendo limpios los paramentos que dejan al descubierto el material o lo colorea violentamente.” (A.A.V.V., 1987, p. 71). Anasagasti aprende de Viena la simplicidad formal como una constante de la nueva arquitectura, distanciándose de los esquemas modernistas de otros arquitectos. De la “nueva arquitectura” destaca: “la fantasía, la variedad y movilidad de las plantas, la variedad de formas

*y tamaños en las dependencias, las agrupaciones raras, la riqueza de los huecos, la volumetría clara en la expresión de los cuerpos que componen el edificio, las referencias a simetrías y asimetrías” (A.A.V.V., 2003).*

Entre 1910 y 1914 realiza toda una serie de proyectos para concursos. Además del Cementerio Ideal (1910) y la Villa del César (1911) proyecta la restauración de los templos Fortuna Viril y Mater Matuta en Roma (1911) y el Templo del Dolor (1912) donde se entrevé cómo entiende el desarrollo de la arquitectura vienesa: la simplicidad como constante fundamental de la arquitectura, lejos de esquemas modernistas complejos. Encuentra en la monumentalidad de algunos edificios vieneses un punto en común con la arquitectura representativa española. Hereda de las láminas de la *Wagnerschule* la pictórica grafía de sus proyectos, de efectos sorprendentes, comparables a las láminas de Emil Hoppe o de Marcel Kammerer. Las obras de Teodoro de Anasagasti que más influencias presentan de la *Wagnerschule* son las que realiza entre 1910 y 1918.



**Figura 8.** Edificio *Jugendstil* en la Gran Vía Marqués del Turia 15 de Valencia, construido por Vicente Rodríguez en 1906. Es la primera obra en Valencia que manifiesta influencias vienesas.  
**Autora de la imagen:** María Mestre Martí.

En el marco catalán, Lluís Doménech i Montaner ejerció una gran influencia en la difusión del modernismo desde su Cátedra de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Fue profesor de la Escuela durante cuarenta y cinco años –Catedrático de Composición y Proyectos desde 1899- y su director durante veinte años. Su artículo “*En busca d’una arquitectura nacional*”, publicado en la revista “*La Renaixença*”, muestra la vía para conseguir una arquitectura que reflejara el carácter nacional catalán.

Josep Puig i Cadafalch fue discípulo suyo. Se le considera el último representante del modernismo catalán y el primero del Noucentisme. Su obra “*durante la segunda década del siglo se asemeja mucho a esfuerzos parecidos a los de Otto Wagner y Olbrich, hasta el extremo de que alguna casa parece literalmente extraída de las obras de los secessionistas vieneses*” (Vigas, 1972. p. 250). La segunda etapa de su trayectoria profesional, el idealismo racionalista (Pellicer, 1951) que se identifica con los gustos de la nueva élite burguesa, práctica y ordenada. A esta época corresponden la Casa Trinxet, la Casa Muntades y la Casa Company. Salvando las distancias cronológicas, Bohigas lo define como la versión catalana del movimiento inglés *Art and Crafts* y del diseño doméstico de las viviendas privadas de la *Künstler Kolonie* de Olbrich, en Darmstadt, Alemania (Bohigas, 1973, p. 181).

Jeroni Martorell y Terrast (1877; t.<sup>4</sup>, 1903; † 1951) fue definido por primera vez en 1949 por Josep Ráfols como el teórico y divulgador de la arquitectura vienesa en Cataluña. Publica en 1903 un artículo en la revista *Catalunya* en el que llama la atención sobre la arquitectura austriaca, donde destaca la escuela vienesa y, dentro de ella, la figura de Josef M. Olbrich<sup>5</sup>.

Rafael Masó y José María Pericas Morros son los dos mejores representantes de la asimilación de las corrientes europeas en Cataluña. Ambos retoman las propuestas tanto de la escuela vienesa como de la escuela escocesa de Glasgow. Ambos realizan viajes de estudios: Masó en 1912 recorre centro Europa y parte de Italia. En este viaje visita muchas obras alemanas, de las que queda fascinado. Posteriormente construye la Casa Cendra d’Anglés (1913-1915);

la Casa Masramon (1913-1914), en Olot; la Casa Ensesa (1913-1915) en Gerona y la casa Cases (1915-1916) en Sant Feliu de Guixols. José M. Pericas, titulado en 1906, viajó a París en 1908 y, en el intervalo de dos años, dos veces a Viena: en 1912 y 1914. Hay que recordar que hasta 1912 se habían construido prácticamente la totalidad de las obras que se engloban bajo el calificativo de *Jugendstil* vienes. Fue uno de los arquitectos de la exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, autor del pabellón Mariano de influencia centroeuropea y escocesa.

El segundo periodo de la trayectoria profesional de José María Pericas, entre 1912 y hasta 1939, justo después de su primera visita a Viena, está definido por “*influencias más directas de la arquitectura inglesa de Vosey y Mackintosh, y de la Sezession vienesa, por sus viajes al extranjero*” (Martínez, 1964, p. 27). Mireia Freixa afirma que dentro de los variados estilos que adoptó Pericas “puede precisarse con exactitud qué sentido tenía (en él) esta unión en principio ilógica entre Noucentisme y sezesionismo.” (Freixa, 1986, p. 127).

En el panorama arquitectónico del modernismo valenciano, se ha concretado a menudo las influencias de lo vienes únicamente en las figuras de Demetrio Ribes Marco (Valencia, 1875; t. Madrid, 1902; † 1921) y de Vicente Ferrer Pérez (Valencia, 1874; t. Barcelona, 1902; † 1960). El uso de este lenguaje también se observa en algunas obras concretas de Vicente Sancho (1875; t. Barcelona, 1904; † 1910), Francisco Almenar (Valencia, 1876; t. Barcelona, 1904; † 1936), Javier Goerlich (Valencia, 1886; t. 1913; † 1972), Luis Ferreres (Valencia 1852, Madrid, t. 1876, † 1926) y del barcelonés A. Soler i March, quien construyó el Mercado Central de Valencia, junto con Francisco Guardia Vial (Aguilar, 1989, p. 18). Inmaculada Aguilar identifica como influencias vienesas las siguientes características en las obras de D. Ribes, V. Ferrer, así como V. Sancho, J. Goerlich y A. Soler i March: la simplificación, la línea recta, las formas geométricas—cúbicas, la composición tripartita de los huecos y la decoración suspendida (Aguilar, 1989, p. 18). Es necesario especificar que en muchos casos los arquitectos que en alguna de sus obras utilizaron el lenguaje sezessionista, hicieron uso de lenguajes históricos y eclécticos como respuesta al deseo del

cliente o en función de su propia consideración respecto a la adecuación de la obra a un determinado estilo.



**Figura 9.** Edificio Ferrer en la calle Cirilo Amorós de Valencia, construido por Vicente Ferrer en 1908 para su familia. **Autora de la imagen:** María Mestre Martí.



**Figura 10.** Casa Herbert Pons, realizada en 1909 por Alejandro Soler i March y situada en la Rambla de Cataluña 29 de Barcelona. **Autora de la imagen:** María Mestre Martí.



El *Jugendstil* vienés fue, por tanto, un modernismo asumido e interpretado por varios arquitectos españoles. Hay que denunciar, sin embargo, que en muchas ocasiones lo que se ha calificado en España como de “estilo sezessionista” se limita con frecuencia únicamente a la existencia o no de elementos ornamentales considerados vieneses, tales como las guirnaldas de flores, las coronas de laurel, los círculos tangentes o concéntricos y las repetidas líneas paralelas suspendidas de un roblón o remache, sin considerar los fundamentos teóricos y conceptuales que generaron la aparición de la Sezession vienesa. Esto fue debido fundamentalmente a la desorientación existente en materia de arquitectura después de la crisis de identidad que España sufría por la reducción de su imperio colonial a sus límites actuales y, consecuencia de ello, debido también a la constante “búsqueda de una arquitectura nacional” (Doménech i Montaner, 1878) que se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX.

Una de las desconexiones más significativas entre el modernismo en España y el *Jugendstil* en Austria es que, así como en España el modernismo en términos generales se diluyó entre otras corrientes arquitectónicas y no significó una evolución arquitectónica substancial, en Austria, los nuevos criterios de proyecto abrieron las puertas hacia una vía evolutiva que, a diferencia de otras corrientes modernistas, supondría el hilo conductor desde el abandono de los historicismos hacia una arquitectura que presagiaba principios racionalistas, a través de la progresiva eliminación de los motivos ornamentales de las primeras obras *Jugendstil*.

Contrariamente a lo que ocurrió en España, la innovación que manifestaron los artistas y arquitectos de la Sezession vienesa supuso más que una ruptura con el pasado, sustituyendo un estilo histórico por otro más novedoso, todo un cambio de mentalidad, una reflexión aplicada al *Baukunst* determinada por la toma de conciencia de las nuevas necesidades crecientes de su sociedad heterogénea. Su máximo representante, Otto Wagner, ejemplifica perfectamente el paso ininterrumpido de un academicismo tradicional a una renovación arquitectónica basada en principios de sinceridad constructiva. Su trayectoria profesional no sólo

no manifiesta saltos o dudosas desviaciones, sino que define el tránsito sensato del “historicismo cultivado” (Sembach, 1991, p. 212) a la modernidad dominada.

Esta capacidad de síntesis que distinguía el modernismo de Viena del de otras capitales europeas, su alto nivel artístico unido a la paulatina simplificación de la parte ornamental, fue en España percibido tan sólo a medias. En muchas ocasiones, se pierde el sentido de la realidad que la capital austriaca estaba viviendo, se desconoce la problemática social de donde procede el *Jugendstil* vienés y se confía en unas formas equilibradas y serenas que otorgan monumentalidad a las obras públicas y un repertorio ornamental original a las privadas. Esto, unido al hecho de que en España empiezan a proliferar las formas del lenguaje vienés alrededor de 1910, cuando comienza a debatirse en las ponencias de arquitectos, las revistas especializadas y los salones de arquitectura de 1911 y 1912 la validez del modernismo en arquitectura, provoca que se pierda el hilo de la innovación que aporta la arquitectura austriaca a partir de la segunda década del siglo XX y se tilde de lenguaje vienés a una influencia superficial reducida a los motivos decorativos extraídos de las obras del *Jugendstil* vienés de entre 1895 y 1910.

El contexto político de España es también un factor a tener en cuenta al analizar la aceptación de una arquitectura de procedencia extranjera. Durante la restauración borbónica (1874-1923) la situación política española estaba definida por la confrontación continua entre los conservadores y los liberales. Tras las pérdidas de las colonias en el extranjero (1898) se produce un movimiento generalizado de vuelta al pasado casticista, de añoranza de épocas pasadas mejores, lo que a su vez genera una postura contraria de modernidad, de apertura a Europa, como reacción política representada por los liberales. Los Salones de Arquitectura celebrados en 1911<sup>6</sup> y 1912 reflejaban esta discrepancia entre los arquitectos defensores de la vuelta a una arquitectura “típicamente española” y los que abogaban por la adecuación de la arquitectura a las nuevas técnicas constructivas y a las nuevas corrientes artísticas regeneradoras, procedentes del extranjero. Esta discusión teórica, donde se barajan diferentes direcciones a

seguir, produce una arquitectura de estilos diversos, en la que las obras modernistas, históricas y eclécticas conviven temporal y localmente. Como influencia extranjera, las referencias a Viena, sobre todo a partir de 1910, se reducen en muchos casos a la repetición de motivos ornamentales o se mezclan con libertad e imaginación con los demás elementos de diversa procedencia. La evolución arquitectónica que se vive en Viena en los años anteriores al comienzo de la Primera Guerra Mundial (1910-1914) no supondrá en España un modelo a seguir.

## NOTAS

Sobre la fundación de la Sezession ver: Ankiewicz v. Kleehoven, Hans. "Die Anfänge der Wiener Sezession". En <Alte und moderne Kunst>. Jg. 15, H. 6/7. Wien, 1960. Pp. 6-10. Matulla, Oskar. "Die Wiener Sezession, Gründung und Entwicklung". En <Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien>. Jg. 15, 1963. Nr. 3. Pp. 85-89. Neuwirth, Walter Maria. "Die sieben heroischen Jahre der Wiener Moderne". En <Alte und moderne Kunst>. Jg.9 H.5/6. Wien, 1964. Pp. 28-31.

<sup>2</sup> Sobre la Künstlerhaus consultar: SCHMIDT, R. *Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik. 1861-1951*. Genossenschaft bildender Künstler Wien. Wien, 1951. AICHELBURG, W. *Das Wiener Künstlerhaus 1861 – 1985. 125 Jahre in Bilddokumenten*. Wolfrum.Wien, 1986; AICHELBURG, W. *Das Künstlerhaus und seine Künstler*, 1994.

<sup>3</sup> Sobre este tema, consultar: SEMPER, G. (1851) *Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichende Baukunde*. Braunschweig y FANELLI, G. & GRAGIANI, R. (1999) *El principio del revestimiento: prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*. Traducción, Juan Calatrava. Ediciones Akal, S.A. Madrid.

<sup>4</sup> t. abreviatura que equivale a la fecha en que obtuvo su título universitario.

<sup>5</sup> Sus artículos publicados en: Martorell, Jerónimo en *Arquitectura y Construcción* XII (1908): "La arquitectura moderna. I. La Estética. II. Las obras". En páginas 79-90 110-118, 140-148, 205-212 y 268-274 y sobre él en Ràfols J. F. *Modernisme i Modernistes*. Edicions Destino. Barcelona, 1949. P. 255.

<sup>6</sup> M. De C., I. "Salón de Arquitectura" Publicado en 1911 en *La Construcción Moderna*. Pp. 197-201; Cabello y Lapiedra. "El Salón de Arquitectura", publicado en *Arquitectura y Construcción*, 1911. pp. 199-208; Vega i March, M. "Divagaciones sobre el tema <Salón de Arquitectura>" En *Arquitectura y Construcción*, 1911. Pp. 209-213.

## Bibliografía

A.A.V.V. (2003). *Anasagasti. Obra completa*. Madrid: Ministerio de Fomento.

A.A.V.V. (1987). *Arquitectura madrileña de la primera mitad de siglo. Palacios-Otamení, Arbós, Anasagasti*. Madrid: Catálogo de la Exposición.

AGUILAR, I. (1989). "L'arquitectura modernista valenciana. Un pretés desig de renovació". SAÓ Monografies 2. *El modernisme al País valencià*, 18.

BENÉVOLO, L. (1974). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

BAUH, *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*. Heidelberg, München:Keysersche Verlagsbuchhandlung.

BOHIGAS, O. (1974). *El modernismo y la arquitectura española del siglo XIX. Arquitectura Bis*, 13.

BOHIGAS, O. (1973). *Reseña y Catálogo de Arquitectura Modernista*. Barcelona: Lumen.

DOMÉNECH I MONTANER, L. (1878). *En busca de una arquitectura nacional*. La Renaixença.

FREIXA, M. (1986). *El Modernismo en España*. Madrid: Cátedra. Cuadernos de Arte.

HILGER, W. (1986). „Geschichte der Vereinigung Künstler Österreichs 1898-1914“. P. 9. En: V. b. Sezession, *Die Wiener Sezession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985*. Wien, Graz: Böhlau.

Il, C. d. (1977). *Catálogo de la Exposició conmemorativa del Centenari de l'escola d'arquitectura de Barcelona.1875-76/1975-76*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

ISAC, Á. (1987). *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

LIEB, S. (2000). *Was ist Jugendstil? Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

MALLGRAVE, F. (1993). "From Realism to Sachlichkeit. The polemics of architectural modernity in the 1890s". P. 283. En *Otto Wagner. Reflections of Modernity*. Canadá: Getty Center of the History of Art and Humanities.

MARTINEZ VERON, J., *Arquitectura de la Exposición Hispano Francesa de 1906*. Zaragoza, 1964.

MESTRE MARTÍ, M. *Viena en la arquitectura modernista de Valencia*. Universitat Politècnica de València. Valencia, 2011.

MESTRE MARTÍ, M. “*La influencia de Viena en el Modernismo Español*” Revista Palapa. Núm. 01. Vol. 4. Universidad de Colima, Col., México, 2009. Pág. 39-51.

PELLICER CIRICI, A. (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona.

PÉREZ ROJAS, J. (1987). “*Influencia de Palacios en la arquitectura de su época*”. En *Catálogo de la exposición Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*. Palacios-Otamendi, Arbós, Anasagasti. Madrid.

ROVIRA GIMENO, J. M. (1987). *La arquitectura catalana de la modernidad*. Barcelona: Universidad Politécnica de Barcelona.

SAMBRICIO, C. (1981). “*Influencia en España*”. P. 14. En A.A.V.V., *Arquitectura austriaca 1860-1930 dibujos de la Secesión Vienesa y su influencia en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.

SCHUMUTZLER, R. (1977). *Art Nouveau-Jugendstil*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

SEMBACH, K.-J. (1991). *Modernismo. La utopía de la reconciliación*. Köln: Benedikt Taschen.

SPERLICH, H. G. (1959). “*Architektur*”. P. 37 y ss. En H. SELMUT, & K.

VIGAS, D., “*L’arquitectura a Catalunya (1911-1939)*”. En: *L’Art Català Contemporani*, dirigido por E. Jordi . Barcelona, 1972. p. 250.

## DOS GUSTAV Y UNA ÉPOCA: GUSTAV KLIMT Y GUSTAV MAHLER DE CARA A LA CRISIS DE LA MODERNIDAD.

Ana Mercedes González Kreysa.\*

\*Profesora e investigadora. Cátedra de Historia del Arte. Universidad de Costa Rica.

*“No existe el arte, lo que existe es el artista”.*

**E. H. Gombrich**

*"Octubre comenzó como acostumbran a comenzar todos los meses. Comienzos en sí mismos completamente discretos y silenciosos. Sin signos ni marcas de fuego, se insinúan en cierto modo de una manera que escaparía a la atención si la atención no vigilase rigurosamente el orden. El tiempo, en realidad, no tiene cortes, no hay trueno, ni tempestad, ni sonidos de trompas al principio de un nuevo mes o de un nuevo año e incluso en el alma de un nuevo siglo; únicamente los hombres disparan cañonazos y echan al vuelo las campanas."*

***La Montaña Mágica, Thomas Mann, p. 310***

*“Quienquiera que desee saber algo de mí- como artista, lo único notable. Debe observar atentamente mis cuadros y tratar de ver en ellos lo que soy y lo que quiero hacer.”*

***Gustav Klimt***

*“Una sinfonía debe ser como el mundo. Debe abarcar todo.”*

**Gustav Mahler**

La Viena de finales del siglo XIX respira una atmósfera saturada de valores estéticos y críticos del perfil cristiano-burgués e imperial de su entorno. Ésta es una época compleja y heterogénea, en la que los deseos por romper con el fallido discurso de la modernidad y su estática visión de mundo heredera directa del pensamiento de la Ilustración, se mezclan con sentimientos de nostalgia y de pérdida de la inocencia primaria del ser.

En este momento histórico nos movemos en un área cultural constituida por un variado mosaico de posturas: los ecos de la revolución musical wagneriana, la filosofía nihilista de Schopenhauer, el enfrentamiento y consecuente unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco del no menos mítico pensamiento nietzscheano, la palabra



y la voz de Mallarmé, Oscar Wilde, Huysmans, Rilke, Maetherlink, el gesto arcaico y clásico de la danza de Isadora Duncan (figura 1), al lado del explorador de las más profundas oquedades del inconsciente Sigmund Freud junto al primer estadio de la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein (figura 2).



**Figura 1.** Fotografía de Isadora Duncan. **Fuente:** Periódico Primera Página, 2009.



**Figura 2.** Ludwig Wittgenstein. **Fuente:** Medeis, s.f.

Nacidos con dos años de diferencia, Gustav Klimt (1862-1918) y Gustav Mahler (1860-1911), son dos personajes que encarnan un singular papel en la historia del arte del Occidente de finales del siglo XIX e inicios del XX. Ambos son el producto de esta marejada imparable que puso en tela de juicio todos los valores positivistas occidentales planteados y ejecutados como remanentes optimistas de la Revolución Francesa a inicios del siglo XIX. Estos dos creadores surgen en la escena con un destino enfocado en la ruptura de patrones y asunciones no solo sociales, sino que existenciales, que encontraron toda una pléyade de ecos y susurros orquestados de antemano, como ya hemos mencionado, por pensadores como Friedrich Nietzsche, músicos como Richard

Wagner y filósofos como su compatriota Wittgenstein, entre otros no menos importantes.

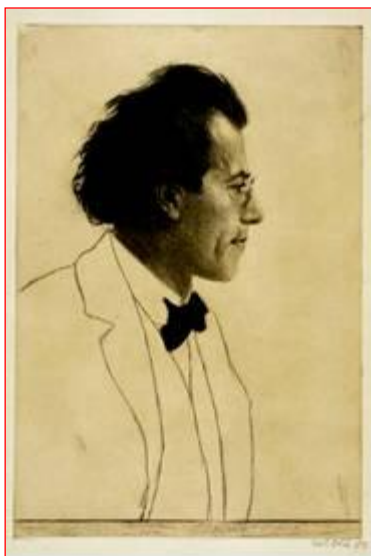
Tanto Klimt como Mahler se consideran como figuras rupturistas, avocadas a trascender el sistema de ideas y actitudes establecidas por el discurso de esta primera modernidad occidental. En 1897 Gustav Klimt se separó de la tradicional Casa de los Artistas, entidad que podríamos catalogar como el centro académico de las artes, siendo la única asociación de artistas de Viena que organizaba temporalmente exposiciones para mostrar las creaciones de sus miembros, exposiciones que contaban con un jurado que seleccionaba a los artistas que participaban, algo muy similar al Salón de los Artistas francés. Por lo tanto, no había espacio para ideas renovadoras, persistiéndose en un estilo academicista y conservador.



**Figura 3. Izquierda:** Joseph Maria Olbrich. Cartel de segunda exposición de la Secesión vienesa. 1898. **Derecha:** Koloman Moser. Portada de la revista *Ver Sacrum*. 1897. **Fuente:** Vienayyo, 2011. (A).

La iniciativa de Klimt fue seguida por un nutrido grupo de artistas visuales austríacos, quienes se agruparían inicialmente en lo que se denominó la Asociación de Artistas Vieneses. Este acto conocido como el movimiento secesionista tuvo su antecedente directo con el suscitado en la ciudad de Munich, Alemania en 1895. Klimt liderará en primera instancia este movimiento que ha sido considerado como una revuelta estética más que como una sublevación de

artistas que han sido marginados. Al respecto, para algunos autores este hecho encarna más una crisis o una especie de conflicto generacional. Ya para 1898 el grupo poseía sus propias instalaciones proyectadas por el arquitecto Joseph Maria Olbrich, de singular diseño, con una esfera dorada coronando el edificio y en su acceso la sentencia que encarna el discurso fundamental del grupo: “*A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad*”.



**Figura 4.** Emil Orlik. Retrato de Gustav Mahler. 1903. **Fuente:** Ruiz, 2011.

Esta agrupación funda la revista *Ver Sacrum* (figuras 3 y 14) en 1898 y en su primer número nos transmite su ideario de una forma mucho más clara: “*el espíritu de la juventud que atraviesa la primavera, el espíritu de la juventud mediante el cual el presente se convierte siempre en moderno*”.

Al igual que Gustav Klimt, Gustav Mahler, se vio impulsado a renovar y revitalizar el ambiente musical vienés de fin de siglo XIX e inicios del XX. Sus orígenes judíos le llevaron a recurrir a innumerables estratagemas para sobrevivir y obtener el reconocimiento como creador en un ambiente crecientemente antisemita que le condujo a abrazar el catolicismo, actitud que muchos biógrafos posteriores han considerado más como una opción de sobrevivencia, que una convicción. Sin embargo, hoy, se concibe este hecho como dividido entre la convicción y la necesidad de ser aceptado en el mundo cultural y musical vienés,

lo cual en un primer momento le facilitó obtener el puesto de director de la Ópera de Viena; sin embargo, su conversión no le libraría del antisemitismo: Mahler vivió y murió por amor al arte: a él se consagró en cuerpo y alma. “*Humanamente, hago cualquier concesión, artísticamente, ninguna*”, escribiría. “*Pero vivir y morir para el arte, únicamente un artista sabe cuán difícil es, pero también cuán gratificante*” (Verbo21, 2012).

Mahler fue en el ambiente de la Viena de *fin de siècle*, el máximo exponente del eclecticismo, de la mezcla de estilos, en la que se movía el decadentismo vienés surgido de las entrañas mismas de la Secesión en el campo de las artes visuales, incluyendo la arquitectura. En cierta manera, Mahler fue un sutil y profundo arquitecto de sonidos totalmente inaceptables para muchos de sus colegas músicos y su auditorio. Este hecho le llevó a estar olvidado por mucho tiempo, después de su muerte; no así el caso de las pinturas de Klimt, quien, incluso, llegaría a convertirse en un artista de culto, a tal extremo que ya para finales del siglo XX sus creaciones fueron y son profanadas visualmente, sumidas en un facilismo comercial que las ha vaciado de contenido (ver figura 5). No así en el caso de la música de Mahler, la cual no deja de desconcertar a todo aquel que le escucha por primera vez, suscitando una relación de amor-odio entre el que escucha y el que propone ese despliegue de sonidos oscuros, pesimistas, en ocasiones delirantes y delicados, pero siempre con una profunda carga emocional, que en su tiempo no hicieron más que poner en evidencia la crisis y la tragedia de una época decadente y agónica, que desembocaría en la primera debacle mundial en el segundo decenio del siglo XX.

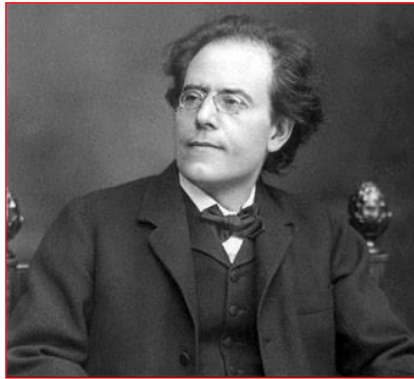


**Figura 5.** Muñeca Barbie-Klimt, inspirada en el retrato de Adele Bloch-Bauer de Gustav Klimt. **Fuente:** Vidal, 2011.



**Figura 6.** Gustav Klimt. Judit II (Salomé). Óleo sobre tela. 1909. **Fuente:** A World History of Art, s.f.

La explosión de color que cubre los lienzos de Gustav Klimt, sus dorados, su luz, ese exotismo delirante que gusta en convertir la figura humana en un ornamento (figuras 6 y 8), se suman al sonido postromántico de Gustav Mahler, para quien no bastaba la orquesta convencional para desarrollar los sonidos de su forma musical favorita: la sinfonía.



**Figura 7.** Fotografía de Gustav Mahler. **Fuente:** Biografías y Vidas, 2012.

Su fuerte espíritu pretende englobar un sentido de la naturaleza que trasciende los límites terrenales, para adentrarse con un profundo sentido orgánico, el cual se manifiesta en melodías y armonías cromáticas fuertes pero a la vez serenas. Mientras que cuando este orden natural se ve perturbado, como en el caso del dolor, la muerte o la pérdida, su línea melódica y sus construcciones armónicas, asumen sublimes y trágicas disonancias y distorsiones, que no son más que las confesiones de un espíritu perturbado por la neurosis y la angustia existencial, de una sensibilidad inestable, que ha encontrado en la música el desahogo a todo aquello que su subconsciente lucha por expulsar. Al respecto, la música de Mahler puede considerarse como todo un compendio de sonidos asociados a su propia biografía y a las melodías que acompañan sus recuerdos. De esta forma para los especialistas, sus composiciones consisten en grandiosos “psicodramas”: *“las bandas militares y las marchas evocan la muerte; los valeses y los landler (lieders), la locura”* (Candé, 1975:139). La música de Mahler parece enmarcada en los poemas de su compatriota Rainer María Rilke (1875 - 1926), cuando expresa:

*“No te maravilla el ímpetu del huracán,  
tú lo has visto crecer: -  
los árboles huyen, y su huida  
crea avenidas marchando solemnes.  
Entonces sabes que el que ante ellos huye  
es aquel con quien tú vas,  
y tus sentidos lo cantan  
cuando estás asomado a la ventana”.*





**Figura 8.** Gustav Klimt. *El árbol de la vida*. Hacia 1909. **Fuente:** Moterus, 2009.

La propuesta plástica de Klimt se acerca a este mismo sentido de lo orgánico, y al mismo eclecticismo que ronda en la música de Gustav Mahler. En Klimt el concepto del *revival* decimonónico nunca ha estado más presente, el desarrollo de sus formas y conceptos simbólicos se entremezclan con lenguajes remotos pertenecientes a la visualidad antigua y medieval, al lado de resabios sabiamente aplicados del arte oriental, en particular y muy en consecuencia con la época que le toca vivir, del arte japonés.

Sus pinturas son pastiches históricos exquisitamente desarrollados y transformados en obras absolutamente personales. Sin embargo, la obra de Gustav Klimt expresa algo más que la fascinación por la forma ornamental y el gusto lúdico que se plantea entre las líneas onduladas y las formas geométricas que subyacen en su obra. En Klimt, de forma similar a las evocadoras composiciones musicales de Mahler, percibimos una fuerza expresiva, que procede de las mismas oscuras regiones del ser, que también interesaron tanto por esos tiempos a Sigmund Freud y al desarrollo del psicoanálisis, fuerza que encuentra su punto de unión con las ideas de un jovencísimo Ludwig Wittgenstein, en cuya obra *Tractatus*, Klimt pudo encontrar una vía más clara con respecto al pensamiento de Schopenhauer. Siendo éste un discurso que al lado del de Nietzsche, venía a iluminar el caos de los tiempos de incertidumbre que rondaban por aquellos años a la Europa de finales del siglo, que no hacía más que poner en

evidencia la descomposición de las ideas canónicas decimonónicas de la modernidad.

Tanto la obra de Klimt como las composiciones de Gustav Mahler, poseen diversos periodos, sin embargo, podemos empezar a vislumbrar aspectos que se remiten a la consolidación de sus propósitos y que son el detonante para la eventual madurez de su estilo y postura ante la vida y el arte. El *Friso de Beethoven* (figuras 9, 12 y 13) expuesto en la decimocuarta muestra de la *Secession* en 1902, viene a ser la obra que consolida el estilo y el discurso perseguido por este pintor vienés. A su lado, durante el mismo año Gustav Mahler inicia la composición de su Quinta Sinfonía, una obra que sería estrenada posteriormente en 1904 en la ciudad de Colonia, Alemania.



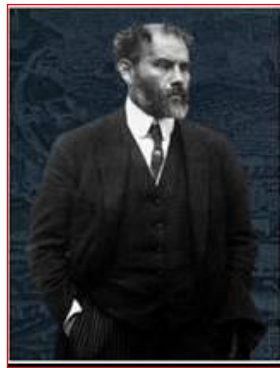
**Figura 9.** Gustav Klimt. Friso Beethoven. 1902. Fuente: Vienayyo, 2011 (B).

Estas dos obras poseen un valor altamente significativo dentro del contexto que comentamos. Inspirado entre otras cosas en la Novena Sinfonía de Beethoven, este friso alegórico resume la unión de las artes plásticas, la música y la poesía. Su exposición pública fue organizada de forma polémica en torno a la escultura de Beethoven de Max Klinger (figura 10).



**Figura 10.** Max Klinger. *Beethoven*. 1902. **Fuente:** cultured.com, 2011.

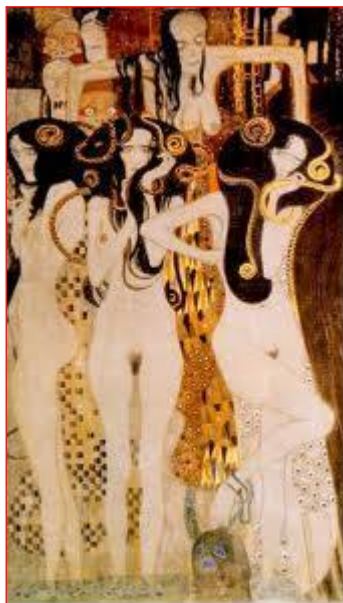
*Su montaje se concibió como “un lugar sagrado, una especie de templo para un creador como Beethoven convertido en un dios”. La exposición se inauguró con la interpretación, ante la escultura, por un pequeño grupo de instrumentistas de viento, de un arreglo –realizado y dirigido por Gustav Mahler- de la Novena Sinfonía de Beethoven. Este acto atrajo enormemente el interés del público e hizo que la exposición fuera una de las más visitadas entre las organizadas por la Secession. Para esta exposición pintó Gustav Klimt el friso, que estuvo rodeado de fuertes polémicas, llegando a ser acusado de reflejar “alucinaciones y obsesiones” y “caricaturas impúdicas de la noble figura humana”.*



**Figura 11.** Gustav Klimt. **Fuente:** Damy, s.f.

*“El ideario de Klimt para esta obra se ve reflejado en el anhelo de felicidad (las figuras suspendidas). Los sufrimientos de la débil Humanidad (la niña de pie y la pareja arrodillada). Las súplicas de la Humanidad al fuerte y bien armado (el caballero), la compasión y la ambición como fuerzas internas de los impulsos (las*

*figuras femeninas detrás de él), que le mueven a luchar por conseguir la felicidad. Las fuerzas enemigas. El gigante Tifeo, contra el que incluso los dioses lucharon en vano (el monstruo que se asemeja a un simio); sus hijas, las tres Gorgonas (a su izquierda). La Enfermedad, la Locura, la Muerte (las cabezas como de muñecos y la anciana tras ellas. Ver la figura 12). La Lujuria, la Impudicia, la Desmesura (las tres figuras femeninas de la derecha junto al monstruo. Figura 13). La pena aguda (la que se encuentra en cuclillas). Las ansias y los deseos de los seres humanos, que se alejan volando por encima. El anhelo de felicidad encuentra reposo en la poesía (las figuras suspendidas se encuentran con una mujer que toca la cítara). Las artes (las cinco figuras de mujeres dispuestas una sobre otra, algunas de las cuales señalan al coro de ángeles que canta y toca) nos conducen al reino ideal, el único en el que podemos encontrar alegría pura, felicidad pura, amor puro. Coro de los ángeles del Paraíso. “Alegría, hermosa chispa de los dioses”. “Este beso para el mundo entero”. En sus esfuerzos por conseguir la renovación del arte, Klimt está a la búsqueda de una verdad nueva: la verdad del hombre moderno. Y en ese intento, Gustav Klimt empieza a desvelar la vida de los instintos, y especialmente el mundo del Eros. En el Friso de Beethoven son los órganos sexuales masculinos y femeninos los que comparecen tras las figuras de “Las fuerzas enemigas”.*



**Figura 12.** Gustav Klimt. Friso Beethoven: las fuerzas enemigas (detalle). 1902. **Fuente:** Reproarte, 2012.

*Por la posición que ocupan en el Friso –en compañía de “Las fuerzas enemigas”– trasladan claramente –consciente o inconscientemente– el ámbito de la culpa hasta el campo de lo sexual. Al mismo tiempo, el plan del Friso está inmerso en una tradición que se remonta hasta los programas ornamentales del barroco: se trata, también en él, de la superación del mal y de las fuerzas hostiles al hombre mediante el bien. Por todo ello, el Friso de Beethoven pasa a ser en una de las obras centrales de la nueva evolución artística de Klimt. El artista busca en éste una renovación del lenguaje pictórico, en la que el contenido espiritual nos sea presentado a través de la ornamentación. El Friso de Beethoven constituye toda una declaración sobre el arte como una fuerza con poder frente a lo siniestro y a las fuerzas enemigas de la vida, y, a la vez, como un refugio de la dura realidad de la vida. La mujer es la figura verdaderamente dominante del Friso de Beethoven, porque sólo la mujer está en estrecha unión con la armonía del mundo. Sólo si feminiza su sensibilidad, si sucumbe al abrazo del “eterno femenino”, puede el varón aspirar al cumplimiento de sus anhelos” (La Venus de Botticelli, 2008).*





**Figura 13.** Gustav Klimt. Friso Beethoven: las fuerzas enemigas (detalle). 1902. **Fuente:** Vienayyo, 2011 (B).

En suma, este es el espejo que refleja la debacle entre la corriente simbolista frente el derrumbamiento de la “razón” en su más preclaro sentido cartesiano:

*“La imposibilidad del lenguaje adquirió aquí una expresión vital. La reflexión sobre este problema condujo al psicoanálisis de Freud, a la filosofía del lenguaje de Wittgenstein y al positivismo lógico del Círculo de Viena. Escritores y artistas de la Junge Wien de fines de siglo se encontraron con la imposibilidad de hacer pie en la realidad, ante un mundo en clara descomposición. Cuando Hofmannsthal escribía, en 1905, que era necesario despedirse de un mundo a punto de derrumbarse, donde el artista se enfrentaba a lo innombrable, estaba constatando esta crisis, que encontró un cronista de excepción en Karl Kraus a través de las cáusticas páginas de su revista Die Fackel. No es extraño, por tanto, que para los escritores de la Junge Wien la problemática girase en torno a la crisis el lenguaje, entendida como imposibilidad de expresar el mundo real y la interioridad de un Yo en cuestión, sobre todo si tenemos en cuenta que, en los lustros finales de siglo, en Viena habían tenido amplia repercusión las teorías de disolución del sujeto, surgidas a raíz de la psicofísica” (Bahamonde Magro, A. (coord.): 1992, Volumen 11).*





**Figura 14.** Koloman Moser. Portada de *Ver Sacrum* (detalle). 1902. **Fuente:** Lamas, 2010.

La música, al igual que las otras artes, es sensible de captar en su seno las crisis culturales que emanan al seno de sociedades como la europea de finales del siglo XIX en vías de descomposición. Gustav Mahler, como también plantea Gustav Klimt, fue un músico de ruptura, tras sus composiciones escuchamos el eco de lo que sería la música del siglo XX, al lado de lo que fue, como punto de partida el romanticismo decimonónico, convirtiéndose en el referente de los músicos dodecafónicos austriacos de la primera mitad del siglo XX, pese a que en vida su música fue tachada de ser “una excéntrica contradicción”.

Nos basta tan solo un ejemplo para validar lo que nos encontramos exponiendo, y efectuar de igual forma un ejercicio de carácter relacional entre el Friso de Beethoven y la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler. Para Theodor Adorno en la música de Mahler: *“El deseo de totalidad es tal que, la sonoridad conjunta desciende del cielo igual que una metálica corte de nubes fieras”*.



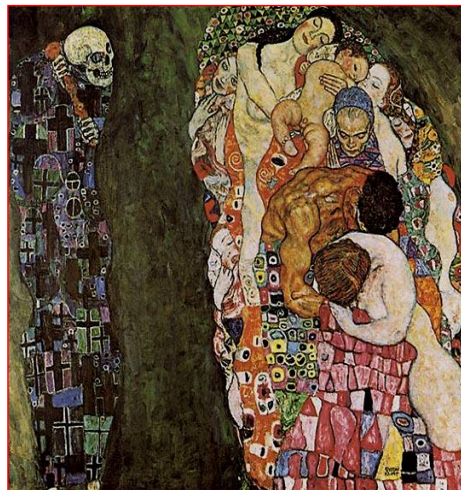
**Figura 15.** Gustav Klimt y la partitura de una de sus sinfonías. **Fuente:** Zoletto, 2011.

El musicólogo inglés Deryck Cooke (1919-1976) en su compilación de la obra de Mahler en ocasión del centenario del músico en 1960, catalogó la Quinta Sinfonía como: “una obra esquizofrénica”, con una duración de una hora y diez minutos, repartidos en cinco movimientos, recibe al auditorio con las vibrantes notas de una trompeta en solitario, sentenciando la base melódica de este primer movimiento, cuya rotundidad sonora es imposible que pueda dejar indiferente a quien la escucha y es testigo de la acumulación de emociones que suscita. Una marcha fúnebre de contornos fatalistas y sumamente grandilocuentes, acentuados por el predominio de los instrumentos de metal, que intentan establecer una armonía con los instrumentos de cuerda, nos sumergen en un remolino de tonos que suben y bajan como la cresta de una ola furiosa.

Desde un punto de vista tanto plástico como cromático, esta obra encuentra su punto de encuentro con el *Friso Beethoven* de Klimt, en esa misma sensación de extrañamiento y ambigüedad que produce la obra de Klimt cuando la observamos. Ambas se traducen en alegorías trágico-existenciales, pero como hemos advertido en la obra de Klimt, esta tragedia no puede ser considerada como absoluta. En su Quinta Sinfonía, Mahler guarda espacio para la esperanza y la renovación, patente en el famoso *Adagietto* del cuarto movimiento, que supone la tranquilidad y el retorno a la calma, en medio de tan sublimes y fuertes atmósferas sonoras que le precedieran. La plasticidad cuasi sinestésica de su quinto movimiento no hace más que engarzarse con el anterior movimiento, será la calma tras la tormenta, la luz que abre una optimista esperanza para la humanidad, sin embargo, no nos engañemos, su tono lúdico, no puede más que

dejarnos perplejos, como afirma un crítico: *“Los acentos de triunfo y alegría en este final tienen algo de forzado, como si Mahler quisiera ensalzar lo monumental caricaturizándolo”*.

Sintetizando, en la obra de Mahler y Klimt estamos ante la presencia de la dualidad humana (figura 16), las pulsiones freudianas: Eros y Thanatos. Dos formas instintivas que reflejan la naturaleza de los seres humanos, en el Eros nos situamos ante la necesidad inherente del amor, la armonía, la felicidad; en tanto que el dolor, la agresión y la muerte se compenetran con Thanatos.



**Figura 16.** Gustav Klimt. *Muerta y vida*. 1916. **Fuente:** Piqueras, 2010.

Esta dupla existencial ha signado la obra de estos creadores: repulsión, finitud, oscuridad frente a la sexualidad que promueve la reproducción de la humanidad, la atracción instintiva a la unión y el optimismo por vivir, que en cuanto se fusiona con Thanatos se torna tirante, explosiva y destructiva. Las pulsiones planteadas por Freud desde una perspectiva cultural, se encuentran reflejadas en la obra de Gustav Mahler y Gustav Klimt, además se irradian en el sentir de una época que predecía la eclosión y destrucción de la armonía y las certezas racionalistas.



**Figura 17.** Imagen de una trinchera siendo bombardeada en la Primera Guerra Mundial. Reflejo de la crisis arrastrada desde el siglo XIX. **Fuente:** Trincheras, 2010.

El tremor de la trompeta y una orquesta desbocada, al lado de las figuraciones deformadas, planas, oscuras y sublimes de Gustav Klimt, que pretenden orquestar un homenaje al Canto de la Alegría de la Novena Sinfonía de Ludwig van Beethoven, promueven un enfrentamiento que desembocará con la muerte de un mundo que parirá otro no menos peor: el siglo XX.

### **Bibliografía utilizada.**

Adorno, Theodor W., Mahler: Una Fisiognómica musical, Barcelona, Ediciones Península, 2002.

Candé de, Roland. Historia universal de la música, Tomo 2, Madrid, Editorial Aguilar, sf.

Comini, Alessandra, Gustav Klimt, New York (USA), George Braziller, 1988.

Fahr-Becker, Gabriele, El Modernismo, Colonia (Alemania), Konemann, 1996

## Sitios en Internet

- A World History of Art. (s.f). Gustav Klimt. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://www.all-art.org/symbolism/klimt1.html>
- Bahamonde Magro, A. (coord.): 1992, Volumen 11. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/vanguardias.htm>
- Biografías y Vidas. (2012). Biografía de Gustav Mahler. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mahler.htm>
- Cultured.com. (2011). Beethoven by Max Klinger. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://cultured.com/image/1356/Beethoven/>
- Damy. J. (s.f). The life and work of Gustav Klimt. Recuperado el 21 de febrero del 2012 de, <http://www.iklimt.com/index.html>
- Lamas, F. (2010). Primeros colaboradores de Ver Sacrum. Recuperado el 21 de febrero del 2012 de, <http://elfrescodebeethoven.blogspot.com/2010/10/primeros-colaboradores-de-ver-sacrum.html>
- Medeis. (s.f). Tema 1.El saber filosófico y el problema de la filosofía. Recuperado el 21 de febrero del 2012 de, [http://usuarios.multimania.es/medeis/FILOSOFIA/I\\_tema1/tema\\_1.htm#1.1%C2%A0%20INTRODUCCI%C3%93N](http://usuarios.multimania.es/medeis/FILOSOFIA/I_tema1/tema_1.htm#1.1%C2%A0%20INTRODUCCI%C3%93N)
- Moterus. (2009). Aficionados a las artes varias, música, pintura, literatura. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://www.moterus.es/grupos/moma/debates/categorias/varios/temas/aficionados-a-las-artes-varias-musica-pintura-literatura?page=2>
- Periódico Primera Página. (2009). Isadora Duncan. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://primerapagina93.blogspot.com/2009/05/isadora-duncan.html>
- Piqueras, M. (2010). El sentido de la vida y de la muerte: ser libres para amar. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://blog.pucp.edu.pe/blog/manuelpiqueras/page/4>
- Reproarte. (2012). Gustav Klimt-El friso Beethoven- Detalle. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de,

[http://www.reproarte.com/cuadro/Gustav\\_Klimt/El+friso+Beethoven\\_+Detalle/18143.html](http://www.reproarte.com/cuadro/Gustav_Klimt/El+friso+Beethoven_+Detalle/18143.html)

Ruiz, J. (2011). Mahler Vive. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, [http://elpais.com/diario/2011/04/30/babelia/1304122335\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/04/30/babelia/1304122335_850215.html)

Trincheras. (2010). Guerra de Trincheras. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://guerrasdetrincheras.blogspot.com/>

Venus de Botticelli, La. (2008). El friso de Beethoven, Gustav Klimt (1902). Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://secretosdelarte.blogspot.com/2008/03/el-friso-de-beethoven-gustav-klimt-1902.html>

Verbo21. (2012). Verbo21 arte e literatura. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://www.verbo21.com.br/v5/index>

Vidal, J. (2011). La nueva Barbie, igual a la musa del pintor Gustav Klimt. Recuperado el 19 de febrero del 2012, de <http://www.embelezia.com/arte-y-diseno/la-nueva-barbie-igual-a-la-musa-del-pintor-gustav-klimt>

Vienayyo. (2011). (A). Carteles de la Secession. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://vienayyo.wordpress.com/2011/08/03/carteles-de-la-secession/>

Vienayyo. (2011). (B). Gustav Klimt. Recuperado el 19 de febrero del 2012 de, <http://vienayyo.wordpress.com/2011/02/08/gustav-klimt/>

Zoletto, O. (2011). La séptima sinfonía de Mahler con la Sinfónica de Minería. Recuperado el 21 de febrero del 2012 de, <http://www.revistamilmesetas.com/la-septima-sinfonia-de-mahler-con-la-sinfonica-de-mineria>



## LA MEDICINA: KLIMT Y LA LUCHA CONTRA LO INEVITABLE.

Mauricio Oviedo Salazar.\*

\* Estudiante de Historia del Arte. Universidad de Costa Rica.

*“Aquí radica, dicho sea de paso, el origen de lo cómico, lo burlesco, lo grotesco, del lado caricaturesco de la vida: pues, cada cual, impulsado hacia adelante contra su voluntad, forcejea como buenamente puede, y la confusión que así se ocasiona presenta a menudo un aspecto bufo, por muy serio que sea el tormento que en ello se esconde<sup>1</sup>.”*

Los distintos enfrentamientos o choques que llega a poseer el ser humano contra su propia realidad han creado generalmente dos vertientes. La primera consta de un supuesto pesimismo donde se acepta la vida como es y en donde se entiende que uno se mueve en contra de su voluntad, como lo apunta Schopenhauer en el texto citado, siendo solamente otro más dentro del movimiento caótico del “Mundo como Voluntad”. Esto dicho es casi imposible, ya que el ser humano vive en una constante lucha, aunque sea en lo mínimo, y forcejea lo más que pueda con tal de librarse de esta realidad. Aquí es donde presentamos la segunda vertiente, el ser humano como organismo que lucha por tener, como veremos más adelante, una vida menos miserable, buscando todas las formas e ilusiones posibles de sentirse en control de su vida, y sentir, finalmente, que ha creado el medio para triunfar sobre todos los problemas que existen.

Aquí es donde entra en juego la pintura que analizaremos a continuación, pues en este artículo nos referiremos a la obra *La Medicina* (Fig. 1), realizada por el artista Gustav Klimt. Entraremos a ver una serie de ideas que entran en choque, mostrándonos cómo Klimt no comparte un ideal positivista respecto a la medicina; sino que más bien se llega a reflejar la realidad de que el ser humano no posee poder sobre sus males y sufrimientos, y que pretende luchar contra lo inevitable:

<sup>1</sup> Ana Isabel Rábade, eds., *Schopenhauer, Antología* (Barcelona: Ediciones Península, 1989), 178-179.

una vida llena de sufrimientos y la muerte. Hasta cierto punto Klimt nos dice que la medicina no es más que esa pretensión de burlar las distintas etapas de vida del ser humano, y que si bien puede ayudar en algo, es ilusorio pensar que nos puede ayudar a escapar de nuestra realidad como mortales.



Figura 1. Gustav Klimt, *La Medicina*, 1899-1907. Reproducción. Original destruida en 1945. Fuente: Wikipedia, 2011.

Para realizar este estudio primero nos ocuparemos del cuadro en sí; su historia y la reacción que brotó a partir de su primera muestra. Con esto se empezará a establecer relaciones entre la realidad como tal del artista, donde las reacciones de su público académico ejemplificaron bastante bien lo que el cuadro está retratando. Siguiendo esto se hará una breve descripción de ciertos motivos y alegorías que posee la imagen para así poder establecer las relaciones entre este ideal de regeneración casi celestial o perfecto, y la realidad del ser humano como

alguien que no puede hacer más que vivir, sufrir y morir. Viendo esto nos será posible establecer un diálogo entre lo que Klimt representa y lo que nos propone Arthur Schopenhauer cuando habla del “Mundo como Voluntad”, autor que posiblemente Klimt pudo haber consultado, siendo la biblioteca el arma principal de la Secesión vienesa, logrando así reafirmar la comprensión que poseía Klimt respecto al ser humano y a la medicina.

Schopenhauer se volverá la clave para poder conectar todo lo dicho, ya que con él veremos cómo Klimt encerró la realidad tormentosa del ser humano en su cuadro. Además se verá cómo los hombres, por su afán de triunfar y poseer tal imagen, rechazan la realidad que el pintor les quiere mostrar, luchando por adquirir la verdad, y así querer creer que tienen el control sobre ellos mismos.

### **Historia y reacciones de *La Medicina***

En el año 1894, el Ministerio Austriaco de Cultura y Educación le pide a Gustav Klimt y a Franz Matsch realizar una serie de cuadros que alegorizasen las facultades de la Universidad de Viena. Estas obras se encontrarían en el salón de graduación de la misma. El encargo exigía una composición en conjunto de las pinturas, en donde habría una obra central, una alegoría respecto al triunfo de la luz sobre la oscuridad, tema que se venía dando a partir de los ideales de la Ilustración. Ya a partir de esta primera imagen que uniría todo, se ve el intento por parte de los académicos de enaltecerse, viendo la Ilustración como la herramienta para sobreponerse ante cualquier problema. Cuatro imágenes alrededor de la central nos mostrarían a la Filosofía, la Medicina, la Jurisprudencia y la Teología; que eran las facultades de la Universidad<sup>2</sup>.

El Senado Académico esperaba de estos dos artistas una serie de obras que resultasen monumentales y que su fuerza residiera en el espíritu de la Ilustración. Gustav Klimt se encargaría de realizar las alegorías de la Filosofía, la

<sup>2</sup> Tina Marlowe- Storkovich, “Medicine” by Gustav Klimt”, *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47 (2003): 231.

Medicina y la Jurisprudencia, pero el producto que terminó mostrando el artista no llenó las expectativas de los altos puestos, y más bien hubo una reacción totalmente contraria. Por la extensión del artículo, y con la intención de no querer desviarnos del tema principal, no analizaremos los otros dos cuadros que realiza Klimt, sino que nos concentraremos sólo en *La Medicina*. Este cuadro nos muestra la lucha del ser humano por librarse del sufrimiento que tiene en la vida y de la irremediable finalidad de la muerte. Es el estado natural, que todavía hoy se sufre, de no querer aceptar que el nacer no significa más que tener una sentencia de muerte asegurada<sup>3</sup>.

Klimt nos presentaba el poco poder que poseían las artes de la salud e ignoraba los dos supuestos grandes logros que los médicos habían logrado: la prevención y la cura. En el cuadro no había tal cosa como un triunfo de la medicina, que era lo que la facultad quería. Peor aún es que en el momento en que la obra es realizada, Viena era líder a nivel mundial respecto a los avances en investigación médica, esto gracias al trabajo de doctores como Theodor Billroth, Frantisek Chvostke y Ludwig Turck<sup>4</sup>. La Facultad de Medicina de la Universidad rechazó el cuadro ya que éste no reflejaba la corriente positivista que se seguía, y Klimt, en vez de una alusión a la ciencia como disciplina en busca de la verdad, nos mostraba que esta rama no era la cura para todos los males que el ser humano poseía<sup>5</sup>.

Los críticos de arte tampoco se quedaron callados, diciendo que tal proyecto se encontraba más allá de su nivel intelectual. Karl Krauss describió la pintura como una escena donde la confusión tan caótica de los cuerpos enfermos era un reflejo de la situación en la que se encontraba un hospital estatal. Muchas otras críticas decían que la imagen rayaba en lo pornográfico. Se llamó al fiscal

<sup>3</sup> Ibíd., 231.

<sup>4</sup> Maria Bitsori y Emmanouil Galanakis, "Doctors Versus Artists: Gustav Klimt's "Mecicine"", *BMJ: British Medical Journal*, Vol. 325, No. 7378 (Dec. 21 – 28. 2002): 1507.

<sup>5</sup> Tina Marlowe-Storkovich, "Medicine" by Gustav Klimt", *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47 (2003): 231.

para que hiciese algo al respecto, y aunque nunca procedió a tomar alguna acción, el tema llegó hasta el parlamento, siendo ésta una de las primeras veces en las que había llegado un debate cultural a tales instancias<sup>6</sup>.

En 1911, *La Medicina* y *La Jurisprudencia* fueron compradas por el artista Koloman Moser, amigo de Klimt. Tanto él como Klimt mueren en 1918 durante la pandemia de la influenza. *La Medicina* terminó siendo comprada por la Österreichische Galerie, y *La Jurisprudencia* pasó a manos de la familia Lederer. Después de 1938 las dos pinturas se reúnen en la galería, y en 1943 las obras se trasladan a Schloss Immendorf, un castillo en Austria, para su protección y conservación. Sin embargo, en 1945 las pinturas son destruidas por las fuerzas alemanas de la SS, que incendiaron el castillo para que no cayera en manos enemigas<sup>7</sup>.

### ***La Medicina***

#### **Higía**

Para este cuadro, Klimt adoptó la convención del barroco en donde el fondo de la escena es el que nos da el mensaje de la figura del frente (Fig.1). La obra nos muestra, delante a todas las figuras, en el plano inferior, a Higía, hija de Asclepio, el dios griego de la medicina. Lo anterior se distingue a partir del muérdago, el cuenco y la serpiente que posee, atributos recurrentes en la diosa<sup>8</sup> (Fig. 2). Higía lleva un gorro hecho de muérdago, y esto resulta interesante ya que tanto en Grecia como en Roma el muérdago llegó a simbolizar renovación y eficacia medicinal; pero Klimt no solo se está basando en el arte antiguo; sino también en el folklore europeo, donde este gorro y los lazos que lo adornan pertenecen a los trajes ceremoniales del pueblo austro-húngaro. Además de la

<sup>6</sup> Maria Bitsori y Emmanouil Galanakis, "Doctors Versus Artists: Gustav Klimt's "Mecicine", *BMJ: British Medical Journal*, Vol. 325, No. 7378 (Dec. 21 – 28. 2002): 1507

<sup>7</sup> Ibíd, 1508.

<sup>8</sup> Tina Marlowe-Storkovich, "Medicine" by Gustav Klimt", *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47 (2003): 231.

comprensión ceremonial que nos ofrece, el autor representa a la serpiente en dorado y en forma de voluta al final de la misma, reforzando el simbolismo del muérdago como renovación sagrada<sup>9</sup>.



**Figura 2. Gustav Klimt. *La Medicina*. (Detalle). Fuente:** Wikipedia, 2011.

Dentro de los sincretismos que realiza el artista, se ve la mezcla de tradiciones tanto griegas antiguas como propias de la región de donde el pintor era originario. En muchos de sus trabajos, Klimt se apropió de la imaginería griega, principalmente los motivos arcaicos, oponiéndose a los trabajos más restringidos y miméticos de la tradición clásica<sup>10</sup>. En Higiá vemos la clásica estética de Klimt de utilizar un estilo mixto, dándole al rostro, los brazos y al cuenco gran naturalidad, mientras que el cuerpo, la ropa y otros atributos que posee la figura los muestra de manera más esquemática<sup>11</sup>. La figura de la diosa nos ofrece una dimensión tanto simbólica como estética. En lo simbólico se encuentra la idea de la regeneración sagrada y en lo estético se ve la idea de belleza como un bien en sí mismo, esto a

---

<sup>9</sup> Ibíd., 234.

<sup>10</sup> Lisa Florman, "Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece", *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 2 (Jun., 1990): 310.

<sup>11</sup> Tina Marlowe-Storkovich, "Medicine" by Gustav Klimt", *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47 (2003): 233.



partir del estilo mixto que nos ofrece el artista<sup>12</sup>. Ahora bien, a partir de Higía podemos ir al fondo de la escena.

### La rueda de la fortuna

En la sección derecha del fondo se ve lo que podríamos llamar “La rueda de la fortuna”. Esto es una metáfora respecto a la vida, en donde se ve a una masa de seres humanos que van representando las distintas etapas de la vida y a uno de ellos haciendo todo lo posible por librarse. Por la cantidad de figuras que se pueden encontrar, nos reservaremos hablar solamente de algunas de las imágenes que hacen, con más fuerza, referencia al tema de la vida y la muerte. Encontramos en la sección superior a dos personajes, una mujer que se encuentra azotada por la enfermedad y un esqueleto, que se presentan como alegorías de la enfermedad y de la muerte<sup>13</sup> (Fig. 3).



Figura 3. Gustav Klimt. *La Medicina*. (Detalle). Fuente: Wikipedia, 2011.

<sup>12</sup> Ibíd., 236.

<sup>13</sup> Ibíd., 236.

Gustav Klimt también nos muestra a una mujer mayor desnuda que tiene su cabeza entre las manos. Su lenguaje corporal nos da el sentimiento de estar viendo a una persona que está agonizando y no puede dar más de sí. Arriba de ella nos pinta a una mujer embarazada. Estas distintas figuras junto con otras que se encuentran en la parte superior del cuadro posiblemente representan los estados de la vida femenina: generación, nacimiento, madurez, enfermedad y fallecimiento<sup>14</sup>.

En la parte inferior de esta “rueda” se ven hombres luchando, de manera que uno tapa la boca de otro, expresando esa idea de conflicto interno, al igual que las dos figuras vueltas de espaldas y en posición fetal (Fig. 4).



**Figura 4. Gustav Klimt. *La Medicina*. (Detalle). Fuente:** Wikipedia, 2011.

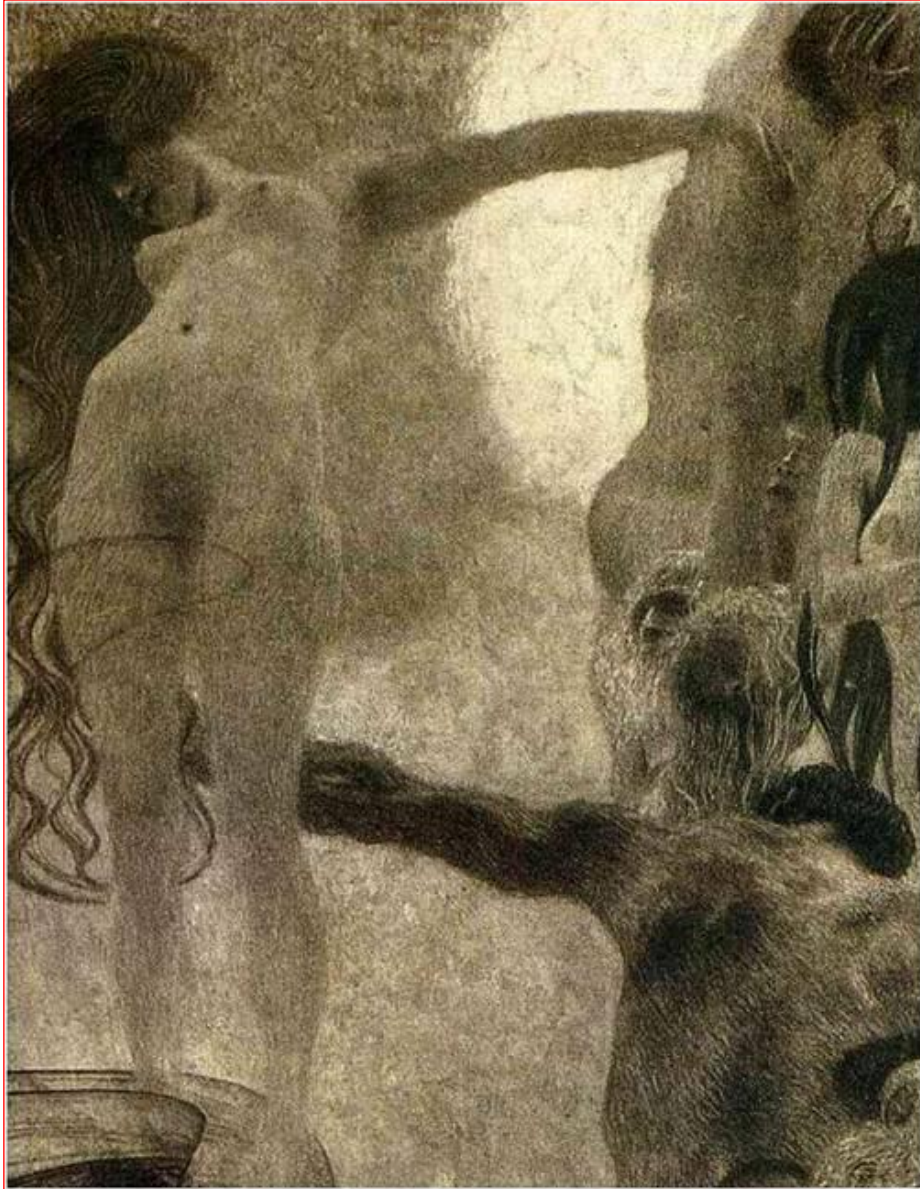
Por último, dentro de los personajes que cabe mencionar en esta “rueda de la fortuna” está el desnudo heroico que extiende su brazo izquierdo hacia afuera como si estuviera queriendo librarse<sup>15</sup> (Fig. 5). Este hombre será la pieza para poder introducir las relaciones que se ofrecen entre lo que propone Klimt y el

---

<sup>14</sup> Ibíd., 236.

<sup>15</sup> Ibíd., 236.

concepto de voluntad que teoriza Arthur Schopenhauer y así poder establecer la conexión con la última figura, la *Nuda Veritas*.



**Figura 5. Gustav Klimt. *La Medicina*. (Detalle). Fuente:** Wikipedia, 2011

## Schopenhauer y Klimt

Esta “rueda de la fortuna” de la que se ha venido hablando representa el terrible predicamento humano y el intento por librarse de él. Esto, hasta cierto punto encuentra mucha relación con el “Mundo como Voluntad” del filósofo Arthur Schopenhauer, al ser una masa de seres humanos que nos ilustran la inocencia, el sueño, la esperanza, el nacimiento, la angustia, la lujuria, la lucha y la muerte. La visión que posee Klimt del universo en esta obra compatibiliza bastante bien con la del filósofo, pues se muestra como una energía ciega que propone un movimiento interminable respecto a las distintas nociones de la vida y la muerte<sup>16</sup>, llegando a un punto caótico que no se puede detener y en el cual pierde el sentido, si es que alguna vez lo tuvo.

Schopenhauer dijo que se debe de considerar toda fuerza de la naturaleza como voluntad, idea contraria a lo que generalmente se venía pensando, que era que el concepto de voluntad se encontraba bajo el concepto de fuerza<sup>17</sup>. Nos encontramos dentro de estas fuerzas, y la vida se nos presenta no como un goce, sino como una tarea, un trabajo, y a partir de esto nos encontramos con la miseria, la fatiga, una agitación y velocidad constante, una guerra infinita que posee el ser humano durante toda su existencia, es decir, una actividad forzada<sup>18</sup>, sin un control real a partir de las consideraciones del “Mundo como Voluntad”.

El ser humano sólo puede luchar, en el mejor de los casos, por una miseria que sea soportable y una relativa ausencia de dolor, y por ello una necesidad de trabajo y agitación<sup>19</sup>, de lucha y búsqueda con tal de ir más allá, lo más que se pueda, terminando de ver muchos elementos y creaciones como ilusiones de un

<sup>16</sup> Carl E. Schorske, “Mahler and Klimt: Social Experience and Artistic Evolution”, *Daedalus*, Vol. 111, No. 3, Representations and Realities (Summer 1982): 34.

<sup>17</sup> Ana Isabel Rábade, eds., *Schopenhauer, Antología* (Barcelona: Ediciones Península, 1989), 123.

<sup>18</sup> *Ibíd.* 175.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, 175.



mundo mejor. Esto se liga perfectamente a *La Medicina* de Klimt, donde se ve un movimiento constante y un intento de liberarse de tal cosa, de lucha hacia otro orden.

### **La *Nuda Veritas***

Con la teoría de Schopenhauer se logra afirmar cómo la masa de personas se vuelve una metáfora de lo caótica que es la vida del ser humano. Klimt nos da un sentimiento de que la humanidad no se mueve por medio de su propia voluntad, y más bien se reduce a una realidad de etapas con sufrimiento en cuanto existencia y con la imposibilidad de escapar del destino en común: la muerte. El hombre no es libre, no puede escapar de ataduras que son tanto invisibles como inevitables<sup>20</sup>. El desnudo, con su brazo extendido, no sólo está queriendo librarse de la masa de la humanidad, sino que se vuelve hacia la mujer que ocupa la parte izquierda del fondo (Fig.5). Al querer llegar a ella, el personaje masculino se vuelve el puente para poder volver al tema que nos refleja Higía: la regeneración celestial. La figura femenina de la izquierda representa a la *Nuda Veritas*, jugando un papel principal y siendo de igual peso que la masa de hombres. Este hombre representa esa lucha por librarse de lo profano y querer llegar a algo más allá de la terrible condición del ser humano, a un nuevo orden<sup>21</sup>.

La *Nuda Veritas* alegoriza a la virtud, y Klimt, apropiándose de este concepto, replantea a la figura dándole un carácter erótico, de sabiduría y verdad. Esto nos manda nuevamente directo a Higía, ya que con esta figura del fondo Klimt envía un mensaje en que nos dice que la verdad es belleza y la belleza posee un alto grado de erotismo<sup>22</sup>, e Higía nos muestra tanto un simbolismo

<sup>20</sup> Tina Marlowe-Storkovich, "Medicine" by Gustav Klimt", *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47 (2003): 241.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 242.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 243.

respecto a la regeneración, a un uso de la belleza como un bien en sí mismo y complementario a lo demás. Este grado y nuevo orden que nos muestra Klimt en la *Nuda Veritas* es lo que el ser humano quiere y hará todo lo posible por alcanzar. Ese esfuerzo se representa en la figura masculina, que en vano sueña con librarse de la condición existente.

Al enfrentarnos en lo último de este artículo con la *Nuda Veritas*, vemos cómo la comprensión de *La Medicina* de Klimt se vuelve la realidad que él mismo vive, en donde el rechazo a su obra no es más que un intento de evadir lo cierto. La Facultad de Medicina demostró ser la representación de ese ser humano heroico que extiende su brazo en busca de la virtud, de librarse de una voluntad que no es propia y ser dueño, venciendo lo que se venga a su paso, pero a diferencia de la figura heroica que nos muestra Klimt, la ilusión del triunfo de la luz sobre la oscuridad se vuelve más evidente en la mente de los académicos.

El pintor muestra el intento, pero no necesariamente una victoria, ya que sólo el intento es parte de la realidad del ser humano, cualquier noción de lucha ganada es sólo el ser humano queriendo tener una vida menos miserable, como fue dicho anteriormente. La Ilustración demostró ser lo mismo, y las imágenes ocupaban reforzar ese triunfo. Al final, Gustav Klimt realizó un cuadro con la creencia de que la medicina no puede evitar lo que somos, y los que están detrás de esta disciplina le reafirmaron tal creencia al rechazar sin dudar su propuesta.



## Bibliografía utilizada

- Bitsori, Maria y Emmanouil Galanakis. "Doctors Versus Artists: Gustav Klimt's "Mecicine". *BMJ: British Medical Journal*, Vol. 325, No. 7378 (Dec. 21 – 28. 2002): 1506-1508.
- Florman, Lisa. "Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece". *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 2 (Jun., 1990): 310-326.
- Marlowe-Storkovich, Tina. "Medicine" by Gustav Klimt". *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47 (2003): 231-252.
- Rábade, Ana Isabel, eds. *Schopenhauer, Antología*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.
- Schorske Carl E. "Mahler and Klimt: Social Experience and Artistic Evolution", *Daedalus*, Vol. 111, No. 3, Representations and Realities (Summer 1982): 29-50.
- Wikipedia. (2011). "File: Medicine-final-state-1907.jpg". Recuperado el 06 de febrero del 2012 de, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Medicine-final-state-1907.jpg>

## REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN EL ARTE DE FIN DE SIGLO.

Byron González Aguilar.\*

\* Ingeniero en Biotecnología. I.T.C.R. Estudiante de Historia del Arte. Universidad de Costa Rica.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX en Occidente se dieron muchos cambios a nivel económico, político y científico respaldados por una ideología centrada en la noción de progreso material, lo cual se tradujo en una especie de visión optimista dentro de los discursos oficiales ante las posibilidades brindadas por los avances en estos campos (Comellas, 2000:38-43). No obstante, esas innovaciones dejaron agendas sin resolver, lo cual se reflejó en las luchas sociales llevadas a cabo por grupos tradicionalmente marginados como los obreros y las mujeres.

Esas contradicciones en cierta medida se reflejaron en movimientos artísticos como el simbolismo y el modernismo (*Art Nouveau* en la esfera francoparlante o *Jugendstil* en los países de habla germana). Una contradicción específica se puede inferir a partir de los valores simbólicos antagónicos que estos movimientos en términos generales le atribuyeron a la mujer a través de sus representaciones (Thompson, 1971:158-167).

Por lo tanto, en el presente artículo se realiza una descripción de esos aspectos contrapuestos en las representaciones artísticas de la mujer dentro de aquel contexto. Para lograr lo anterior se tomaron tres temas como ejemplos específicos de esas representaciones: Judith, Salomé y la maternidad. Igualmente, se hará hincapié en la situación de la mujer dentro de ese espacio temporal en algunos países donde se dieron estos movimientos, de manera que se puedan proponer explicaciones a la proliferación de los temas anteriormente mencionados.

A manera de antecedentes, si bien en el romanticismo se dieron ciertos atisbos de representaciones ambivalentes en torno a la mujer (como víctima y como victimaria, véase la obra pictórica de Füssli) alrededor de la mitad del siglo

XIX los pintores prerrafaelistas habían difundido un ideal de belleza femenina particular. A grandes rasgos esta representación idealizada incluía expresiones indefinidas así como la sugerencia de que las mujeres retratadas estaban rodeadas de un aura de inocencia y benevolencia (Feingold, 1982:59; Thompson, 1971:160).

Posteriormente, durante las últimas décadas del siglo XIX los pintores simbolistas no sólo heredaron esa idealización prerrafaelista de mujeres angelicales insertas en paisajes no menos idílicos (por ejemplo los trabajos de Maurice Denis) sino que también incluyeron a la *femme fatale* (mujer fatal) dentro de los temas que trataban. En forma simultánea el *Art Nouveau* se basó en dos tipologías opuestas de mujeres, especialmente en carteles publicitarios, siendo una la mujer alegre y algo frívola (por ejemplo los carteles de Jules Cheret) mientras que la otra corresponde a una mujer con rasgos seductores, que simultáneamente atraen y se presentan como un peligro, es decir, la *femme fatale* (Thompson, 1971:159-160,165).

Una muestra de lo anterior se puede apreciar en los carteles de Alphonse Mucha, en los cuales se explotaba el uso de la línea sinuosa modernista en el exagerado diseño de la cabellera. También era común la representación de mujeres asociadas a serpientes con una connotación abiertamente sexual, correspondiendo con una época donde en cierta forma se resquebrajaba la rigurosa y a veces mojigata moral que imperó en gran parte del siglo XIX (Thompson, 1971:159-160,164, 165).

Sin embargo, el ejemplo paradigmático de la *femme fatale* es la figura de Salomé, que a finales del siglo XIX estuvo en boga sobre todo luego de la prohibición de la obra teatral homónima escrita por Oscar Wilde, la cual fue vetada en Gran Bretaña durante 1892 (posteriormente fue estrenada en París en 1896). A nivel literario la obra de Wilde tuvo como antecedentes la novela de Karl Huysman titulada *Contra Natura*, en la que se presenta a Salomé como la síntesis entre inocencia, miedo, lujuria y muerte. Otro antecedente es la obra teatral de Christian Friedrich Hebbel *Judith* (1841) sobre todo al asociar la venganza a nivel personal

con el sexo, pues en esta obra Judtih asesina a Holofernes no tanto guiada por un sentido del deber para con su pueblo, sino que le da prioridad a vengar la violación de la cual es objeto. En forma inversa, la figura de Salomé pide la decapitación de Juan el Bautista por resistirse a ser seducido por ella (Kultermann, 2006: 193-195; Sine, 1988: 12).

Las puestas en escena en torno a Salomé, asumiendo a ésta como símbolo de lujuria y violencia, tuvieron influencia en el desarrollo del entretenimiento nocturno a nivel masivo; pero aunadas al uso de iluminación eléctrica y a la idea de obra de arte total en la que se entremezclaban elementos de un arte considerado de nivel “alto” con uno considerado como “bajo” en aquel entonces. Esta confluencia tuvo como consecuencia el surgimiento de espectáculos en cierta forma antecedentes del *striptease* actual, y además, cabe destacar que en este tipo de eventos se buscaba emular la llamada “danza de los siete velos”, asociada al personaje de Salomé. Este baile mitológicamente se remite al viaje de la diosa Ishtar al inframundo, viaje en el cual metódicamente debía desprenderse de su vestimenta (Kultermann, 2006: 200, 205).

Con relación al abordaje de la desnudez, es necesario señalar que a partir de la década de 1880 en Europa se inició un consumo masivo de fotografías pornográficas, especialmente bajo el formato de tarjetas postales, las cuales generalmente se adquirirían con una intención de colección y no para ser enviadas. También debe aclararse que los desnudos totales en este tipo de representaciones sólo eran permitidos cuando las mujeres retratadas remitieran a pueblos o grupos étnicos no europeos, por lo que generalmente representan mujeres provenientes de los territorios coloniales. En caso de que se incluyeran mujeres de “fenotipo europeo”, las disposiciones señalaban que los elementos como los senos y genitales externos deberían cubrirse (Sigel, 2000: 859-885).

Con este tipo de fotografías no se pretendía la representación de individuos, sino de *tipos* (como la *femme fatale* y la mujer idealizada del arte finisecular) por lo que se propuso en su momento la categoría de “domésticas” para este tipo de tarjetas en que se retrataban mujeres caucásicas, mientras que las postales de

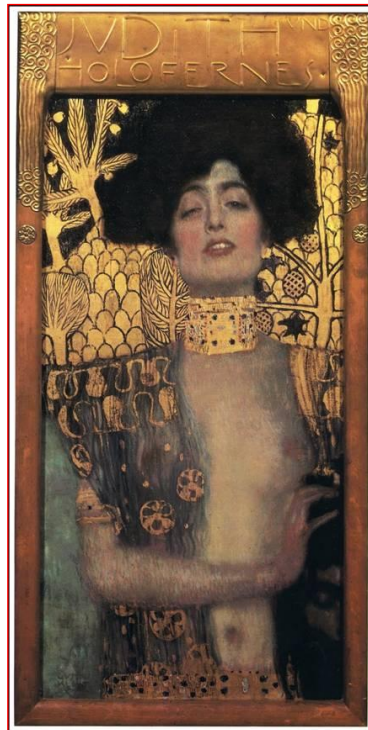
corte “racial” constituían el otro gran grupo, el cual a su vez se subdividía en varios grupos dependiendo del entorno y de las mujeres representadas (argelinas, japonesas, árabes, entre otras). A grandes rasgos este tipo de fotografías permitían una posibilidad de posesión simbólica, no sólo sobre la mujer en general sino también sobre los pueblos conquistados por las potencias europeas, coincidiendo con las ideas de supremacía masculina, europea y blanca vigentes en el contexto de ese cambio de siglo (Kramer, 1993: 142; Sigel, 2000: 859-885).

Con base a lo anterior se puede afirmar que la figura de Salomé se enmarcaba en esa fascinación que se tenía en la cultura europea por todo aquello relacionado con las culturas orientales y africanas, sólo por citar algunas, aunque esa fascinación se basaba principalmente en estereotipos. Esta atracción hacia lo exógeno y el *revival* del tema de Salomé a nivel literario influyeron sobre la proliferación de obras pictóricas en torno a este tema, por ejemplo las múltiples formas en que la representó el pintor Gustave Moreau, para quien Salomé representaba a la mujer moderna, pues desde su punto de vista particular, las mujeres estaban más inclinadas hacia las emociones violentas que hacia la capacidad de racionamiento. Otro ejemplo es la pintura de Franz Stuck *Salomé* en la cual el gesto de este personaje tiene una marcada carga erótica (Kultermann, 2006:190; Sine, 1988: 11,12, 16, 18).

Pero la representación de Salomé no se dio de forma aislada, pues a nivel iconográfico llegó a yuxtaponerse con la imagen de Judith. Aproximadamente entre 1893 y 1911 se dieron interpretaciones libres de estos relatos con connotaciones sexuales (reflejo a su vez de una sociedad muy secularizada) por lo que en algunos casos se habla de una Judith-Salomé. Igualmente, como se puede afirmar a partir de lo expuesto anteriormente en relación a las tarjetas postales y a los espectáculos nocturnos, durante este periodo, y en términos generales, socialmente la mujer era concebida prácticamente como un ser netamente sexual, ya fuese a través de personajes como Judith y Salomé, o mediante actrices y bailarinas. Ejemplo de lo anterior son los retratos de mujeres con un tratamiento de la Judith-Salomé en publicaciones como *Die Kunst*, o las intérpretes de Salomé

que pudieron hacer carrera con este personaje como Maud Allan (Sine, 1988: 14, 16; Kultermann, 2006: 205-208).

Quizás el mejor ejemplo de la asimilación entre Judith y Salomé así como de la confluencia de los abordajes contradictorios de la mujer se puede encontrar en la pintura de Gustav Klimt *Judith I* que data de 1901 (Ver figura 1). A pesar de que en el marco se identifica a los personajes representados, no tardó mucho tiempo para que se confundieran y en algunas publicaciones posteriores se nombrara a la pintura como *Salomé*. Sin embargo, la confusión va mucho más allá de la omisión del título en el marco debido a varios factores, siendo el primero de ellos la insuficiencia de elementos que permitan ubicar la escena tanto espacial como temporalmente. Además, la expresión facial de esta Judith pareciera ser más coherente con la lascivia atribuida a Salomé, que con la situación tan grave en la que según el relato bíblico, Judith debía seducir al general Holofernes para luego asesinarlo y así salvar a su pueblo del invasor (Sine, 1988: 9-29).



**Figura 1. Gustav Klimt. Judith I. Óleo sobre lienzo. 1901.** Ejemplo de la asimilación entre Judith y Salomé, debido a la falta de claridad iconográfica y al gesto lascivo de Judith, más acorde con la figura de Salomé. **Fuente de la imagen:** s.a (2011).



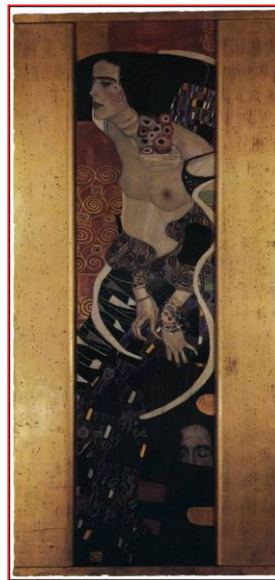
Tampoco hay claridad desde el punto de vista iconográfico, pues sólo se representa a una mujer sosteniendo una cabeza, y ésta última no aparece sobre una bandeja como en el caso de Stuck, lo cual la identificaría con Salomé. Tampoco hay presencia de la espada con que Judith ejecutó a su rival, motivo que tradicionalmente podría solucionar la confusión, tal como lo planteó Panofsky (2006: 13-37), por lo que esta obra de Klimt temáticamente resulta ambigua.

Por lo tanto, se puede afirmar que se dotó a una heroína bíblica con los rasgos de la típica *femme fatale* modernista; eso sí, llevados hasta las últimas consecuencias. Lo anterior resulta contradictorio debido a la relación opuesta entre Salomé y Judith respecto a la santidad; pero evidencian una resemantización, ya que mientras Salomé propicia la santidad de Juan el Bautista al pedir su muerte, en el caso de Judith la santidad no es para la víctima del martirio sino para su ejecutora, y con una connotación que raya entre lo patriótico y lo religioso (Sine, 1988: 12). Es decir, en una misma figura converge el ideal de santa con el de la mujer como agente de lo instintivo, y por ende de lo considerado como maligno.

De esta forma se puede apreciar de nuevo el tema de la perdición del varón a causa de la sexualidad de la mujer, en el que coinciden Judith y Salomé. Pues como se mencionó anteriormente, Judith echa mano de la seducción para vencer a Holofernes mientras que la causa de la perdición de Juan el Bautista radica en no sucumbir a la seducción de Salomé, al menos desde la perspectiva literaria decimonónica.

Posteriormente, en 1909 Klimt retomó este tema en su *Judith II* (ver figura 2), y a pesar de que sustituyó la sensualidad de su primera Judith por un gesto severo y nervioso, persistió la ambigüedad hasta el punto de que dependiendo de la fuente, a esta pintura se le nombra indistintamente como *Salomé* o como *Judith II*. De esta forma ambos personajes coinciden en la frialdad ante la muerte de un hombre, muerte de la cual son responsables; representando así a la mujer ejerciendo su dominio sobre el varón. Esta imagen de mujer dominadora se aprecia también en la escultura de Otto Müller titulada *Judith* (cronológicamente

cercana a la obra de Klimt), en la cual ella yace de pie con gesto de éxtasis y una pose sugestiva con la mano en la cintura, pisando una cabeza decapitada. En este punto es importante señalar que Freud planteó que la decapitación era una analogía de la castración, lo cual cuadraría perfectamente dentro de la relación sexo-venganza-dominio establecida en las figuras de Judith y Salomé desde la perspectiva del periodo en cuestión (Sine, 1988: 18, 21, 25; Thompson, 1971: 165).



**Figura 2. Gustav Klimt. *Judith II (Salomé)*. Óleo sobre lienzo, 1909.** En esta obra persiste la confusión entre Judith y Salomé, pero el éxtasis es sustituido por un gesto de frialdad. **Fuente de la imagen:** s.a (2011).

Como tercer tema de representación abordado en el presente artículo se encuentra la maternidad, pues durante el mismo periodo delimitado anteriormente las imágenes de este tipo tomaron en cuenta tanto aspectos positivos como negativos de la maternidad. Dentro del primer abordaje destacan las obras de pintores como Puvis de Chavannes donde se busca representar el arquetipo de la “buena madre” planteado por Carl Gustav Jung, equiparando la fertilidad femenina con la capacidad creadora y regenerativa de la naturaleza, siendo evidentes las referencias a las imágenes propias del culto mariano, lo cual se aprecia más claramente en algunas pinturas de Gauguin (Slatkin, 1980: 13-15).

Similar a de Chavannes, el pintor simbolista Maurice Denis en su obra *Las Bañistas* (1899) a través del predominio de colores brillantes y expresiones de gozo en un paisaje idealizado, visualmente asocia los aspectos positivos de la maternidad con la idea de una “Edad Dorada”. Por otro lado, la representación de un arquetipo más que de personajes específicos se puede apreciar a través de la esquematización y monumentalidad presente en la obra de Paula Modersohn-Becker así como en la falta de rasgos de identidad y uso de atmósferas oscuras en la obra del pintor simbolista Eugene Carrière *Beso Maternal* (1892) (Slatkin, 1980: 14-15).

En forma paralela a estas representaciones de la “buena madre” a nivel artístico se dieron también representaciones con una connotación claramente negativa, donde la “buena madre” deja de lado su infinita bondad para convertirse en una cómplice de la degradación, ya que el nacimiento marca el inicio de un proceso que irremediablemente conduce hacia la muerte. De igual forma, si bien este abordaje fatalista de la maternidad no se relaciona directamente con la *femme fatale*, sí se aprecia relación con la sexualidad, dado que si la concepción es su consecuencia inmediata, la posterior muerte del individuo procreado será su consecuencia última (Slatkin, 1980: 16-18).

Quizás el ejemplo gráfico más claro de esta idea de madre como fuente de vida y muerte se aprecia en las múltiples versiones de la *Madonna* realizadas por el artista noruego Edvard Munch (figura 3). En esta obra la posición y desnudez de la mujer alude a la sexualidad, e incluso se apela al espectador convirtiéndolo en una especie de fisgón, mientras que los espermatozoides y el feto remiten a una vida incipiente, mas las facciones cadavéricas del feto lo alejan de una idea de vitalidad (Slatkin, 1980: 16-18; Thompson, 1971: 166).



**Figura 3. Edvard Munch. *Madonna*. Litografía y grabado. 1895-1902.** Nótese cómo en esta obra confluye la idea de madre como dadora de vida y como cómplice de la muerte. **Fuente de la imagen:** MoMA, 2010.

En el caso de Klimt esta dualidad se señala en su *La Esperanza I* (1903) y en *La Esperanza II* (1907/08), obras en las que mujeres embarazadas interaccionan con elementos típicamente asociados a la muerte, como es el caso de la calavera. Específicamente en *La Esperanza I* se ha señalado cierta relación con la sexualidad en forma análoga a la obra de Munch mencionada anteriormente, sobre todo en la desnudez de la mujer embarazada y su vello púbico de color rojo (Slatkin, 1980: 16-18; Néret, 2011: 44-45).

Dentro de este contexto también se puede señalar un tercer abordaje de la maternidad, y éste sería la negación a ejercerla. Lo anterior se aprecia en la pintura *El castigo de la lujuria* del pintor Giovanni Segantini que data de 1891, en la cual se muestra el castigo eterno sufrido por una mujer que optó por no ser madre. En lo que se refiere a explicaciones para estos abordajes disímiles de la maternidad, sólo se han podido plantear hipótesis que pueden aplicarse a cualquier periodo de la historia humana y no exclusivamente para el siglo XIX o el XX (Slatkin, 1980: 16-18).

Por ejemplo, Slatkin (1980: 17-18) cita a Erich Neumann y su planteamiento de que a nivel artístico los varones asocian el arquetipo de la madre y su capacidad creadora con la capacidad de crear obras artísticas, de allí la necesidad de remitirse a entidades femeninas como las musas a manera de origen de la creación artística. De igual forma, se remite a una teoría psicoanalítica según la

cual los varones presentan un complejo de inferioridad respecto a la capacidad creadora de la madre a nivel biológico, de allí sus intentos por mostrar una capacidad creadora análoga; pero a nivel de la producción artística. Igualmente, al referir tanto a Simone de Beauvoir como a Elizabeth Fisher, Slatkin afirma que esa especie de reverencia hacia la figura de la madre en muchos aspectos de las sociedades humanas (incluido el arte) no es más que una consolidación del dominio patriarcal sobre su capacidad reproductora. Es decir, que ante la capacidad de concebir y dar a luz, los varones sienten miedo, de allí que a través de la adoración a esta cualidad, en realidad se está ejerciendo una especie de dominio sobre ella, considerando a la mujer en última instancia sólo como fuente de nuevos seres humanos.

Esta última afirmación es sugerente, ya que a grandes rasgos en las representaciones visuales descritas anteriormente (Salomé, Judith y la maternidad) se aprecia como característica común el hecho de que a las figuras femeninas no se les otorga personalidad o intelecto alguno, pues sólo se resalta su capacidad reproductiva, su atractivo sexual amenazante o su papel subordinado respecto al varón. Aunque se ha interpretado a la Salomé de Wilde como una excepción al estar con una personalidad propia. Por otro lado, también es sintomático el hecho de que en estas pinturas parece predominar una atemporalidad (Slatkin, 1980: 17-18; Kultermann, 2006: 195).

En este punto se debe destacar que entre finales del siglo XIX y principios del siguiente hubo mucha actividad por parte de movimientos feministas en países como Gran Bretaña, Francia y Alemania con el fin de lograr algunas reivindicaciones, por ejemplo: derecho al sufragio, igualdad legal respecto al marido, así como mayores oportunidades de estudio y a nivel laboral. Por esta razón se puede afirmar que la proliferación de representaciones contradictorias de la mujer, como la Judith-Salomé y en torno a la maternidad, responde a una especie de miedo por parte de los sectores conservadores ante los nuevos nichos que poco a poco iban ocupando las mujeres, lo cual las alejaba del tradicional papel hogareño y “amenazaba” la supremacía masculina, supremacía que en

aquel contexto se asumía como un hecho. De allí la constante afirmación del papel femenino como madre y las referencias a la *femme fatale* como símbolo de esa mujer que buscaba abrirse camino en una sociedad falocéntrica (Sine, 1988: 22; Slatkin, 1980: 17-18).

También debe tomarse en cuenta que la sociedad europea durante el cambio de siglo respondía a un imperativo suprematista y dualista, estructurado en binomios opuestos como civilización-barbarie, alta cultura-baja cultura, rico-pobre, raza blanca-las demás razas, hombre-mujer, entre otros. Por lo tanto se asumía que la mujer debía tener una posición subordinada respecto al varón, idea apoyada en textos como el del vienés Otto Weininger *Sexo y Carácter* (publicado en 1903), en el cual se buscaba legitimar ese papel de subordinación. Por lo tanto, a nivel ideológico cualquier intento por parte de las mujeres por sobreponerse a esta condición se interpretaba como una amenaza al tejido social (Kramer, 1993: 141-143).

Entre las ideas de Weininger (que actualmente se podrían considerar como misóginas) se puede mencionar una según la cual el cuerpo y el carácter de la mujer son indeterminados, como si ella buscara fusionarse constantemente con otros seres humanos. Este carácter de indeterminación y fluidez atribuido por el autor austriaco por sí mismo pone a la mujer en un papel marginal dentro de un esquema de desarrollo positivista; pero curiosamente a nivel artístico parece traducirse literalmente en pinturas de Klimt como *Agua en movimiento* (1898) y sus *Serpientes acuáticas* (I y II, entre 1904 y 1907) las cuales se han interpretado como una visión del mundo donde el varón de nuevo se ve amenazado por la sexualidad femenina que puede bastarse a sí misma (Kramer, 1993: 148-149; Néret, 2011: 47).

Estas diadas suprematistas estaban de acuerdo con el ideal de progreso característico de la segunda mitad del siglo XIX, ideal que veía en la colonización y en el aumento de la población para habitar esos territorios una necesidad, de allí el ensalzamiento de la maternidad a nivel pictórico. Por su parte, la *femme fatale* se trataba con infamia pues su lujuria se consideraba improductiva, además, como



se vio en el caso de la Judith-Salomé, era castradora, obstaculizando así el ideal de progreso de aquel entonces. El énfasis del aumento de la población como ideal de desarrollo no solo se manifiesta en el pensamiento de varones, por ejemplo Emile Zolá, sino también en el de algunas agrupaciones feministas de la época como la BDF en Alemania (Comellas, 2000: 165-177; Sine, 1988: 22; Slatkin, 1980: 13-19).

Esas luchas por parte de grupos de mujeres también se tradujeron en polémicas en torno a la forma de vestir (por ejemplo el uso del corsé), y se dio demanda de nuevas prendas que permitieran mayor movilidad, sobre todo para mujeres que incursionaban en campos deportivos. Aunque también se debe tener claro que la vestimenta de la mujer en ese contexto finisecular se consideraba como parámetro del éxito material de su marido. Las nuevas demandas que esos movimientos plantearon fueron satisfechas en el ámbito de la moda por artistas plásticos y diseñadores como Emilie Flöge junto a Gustav Klimt, así como por creadores formados en las Wiener Werkstätte (talleres vieneses de artes y oficios, proyecto creado por Josef Hoffman en 1903) los cuales plantearon propuestas de prendas novedosas; pero orientadas en este caso a las élites vienesas (Thompson, 1971: 158; Wagener, 1989: 29-33).

No obstante, alrededor de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) la mayor participación de la mujer dentro de la población económicamente activa, tanto a nivel obrero como profesional trajo como consecuencia no sólo un cambio a nivel de moda (con mayor libertad de movimiento), sino que en países como Alemania también implicó una disminución en el número de representaciones de mujeres al estilo de la Judith-Salomé (Sine, 1988: 22; Wagener, 1989: 29-33).

Por lo tanto se puede concluir que las representaciones opuestas en torno a la mujer y que en algunos casos llegaron a confluir en una misma obra (como las versiones de *Judith* realizadas por Klimt) junto con el énfasis de la maternidad como tema pictórico, son algunos reflejos de las reacciones dadas en ciertas sociedades europeas ante la incorporación de las mujeres en determinados ámbitos del que anteriormente eran relegadas; así como ante la demanda de más

oportunidades. Además, se puede afirmar que esta reacción buscaba reafirmar los roles tradicionales de la mujer, pero en sí misma la reacción tenía su propia contradicción pues estimulaba una visión de mujer como objeto sexual al mismo tiempo que buscaba relegarla al papel tradicional conservador de mujer asexual con la única función de concebir hijos. Sin embargo, hasta el día de hoy aún persisten esas luchas por parte de las mujeres ante los prejuicios de su entorno.

### Bibliografía.

- Comellas, J.L. (2000). *El último cambio de siglo*. Barcelona: Ariel. pp: 38-43; 165-177.
- Feingold, L. (1982). *The Nigh-Hag Visiting Lapland Witches*. Metropolitan Museum Journal. Vol.17: 59.
- Kramer, L. (1993). *Fin-de-siècle Fantasies: "Elektra", Degeneration and Sexual Science*. Cambridge Opera Journal. Vol. 5 (2): 141-161.
- Kultermann, U. (2006). *The "Dance of the Seven Veils". Salome and Erotic Culture around 1900*. Artibus et Historiae. Vol. 27 (53): 187-215.
- MoMa. (2010). *The Collection. Edvard Munch*. Recuperado el 12 de noviembre del 2011 de, [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=62017](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=62017)
- Néret, G. (2011). *Gustav Klimt*. México D.F: Taschen. pp: 44-45, 47.
- Panofsky, E. (2006). *Estudios sobre Iconología*. Decimoquinta reimpresión de la primera edición. Madrid: Alianza Editorial. pp: 13-37.
- s.a. (2011). *Gustav Klimt 1862-1918*. Recuperado el 22 de enero del 2012 de, <http://goldenagecomicbookstories.blogspot.com/2011/03/gustav-klimt-1862-1918.html>
- Sigel, L. (2000). *Filth in the wrong people's hands: postcards and the expansión of pornography in Britain and the atlantic world, 1880-1914*. Journal of Social History. Vol 33 (4): 859-885.

Sine, N. (1988). *Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century*. German Studies Review. Vol. 11 (1): 9-29.

Slatkin, W. (1980). *Maternity and Sexuality in the 1890s*. Woman's Art Journal. Vol 1(1): 13-19.

Thompson, J. (1971). *The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau*. Art Journal .Vol. 31 (2): 158-167.

Wagener, M. (1989). *Fashion and Feminism in "Fin de Siècle" Vienna*. Woman's Art Journal. Vol. 10 (2): 29-33.

---